المكتبة الثقافية
العدد ٢٨٦

الرقص الشعبى فى مصر

تأليف: سعد الخادم

المكتبة الثقافية
جامعة حمرة
٢٨٦

الرقص الشعبى فى مصر

تأليف : سعد الخادم



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقـــديم

يعتبر الرقص الشعبي من الموضوعات التى تغرى الكثيرين بالادلاء بآراء قاطعة فيها . فما من مدفوع بحماسـنته الا أفتى في شرح رقصـة شعبية شهدها ، أو لمحها فى أثنـاء تجوله فى الريف . وسرعان ما تتحول الرقصات الشعبية الى ما يقال عن تصنيفات الرقصات الشعبية حتى نعجب لكثرة ما ينسب منها الى طقوس الزفاف في الريف ، ولكثرة مدارس الرقص الشعبى التى تختلق ، ومذاهبهــــا التى تصطنع ، كما نعجب لكثرة المتهافتين على الادلاء بمعلومات « ضافية » عن أصولها وقواعدها .

وحيال هذا التزاحم فى التظاهر بالمعرفة ، والخيـــال الخصب في استحداث صفات لرقصات تنسب الى النواحى الشعبية ، نتبين أن خطى الرقصات المبتكرة ، أو المنسوبة — على غير حق — الى الفنون الشعبية ، تتقارب الى حـــد بعيد ، برغم كثرة أسمائها واسهاب المتحدثين فى شرح بحورها .

وتلك الروايات — فى جملتها — تفتقر الى وصل حاضر الرقصات الشعبية بماضيها القديم، اذ لاتكاد تقف الحماسة عند حدود التخيل فيما يمكن أن تؤول اليه هذه الرقصة ، أو ذلك المشهد ، دون التفكير فى الاطلاع على مصادر مثل هذه الرقصات فى الحضارات القديمة التى توالت على هذا البلد ، وهذا أمر يقتضى البحث والتنقيب والدراسة ، وقراءة المزيد عن العادات والتقاليد القديمة ، والطقوس الدينية التى قامت عليها العبادات السحيقة ، وما اقترن بها من ضروب الرقصات الشعبية التى كانت تقام لتدعيم وتوطيد مفاهيم تلك العبادات عند الشعبيين .

كما يحتاج هذا الأمر الى التضلع فى مفاهيم الرقص، والدراية بأزياء العصور التاريخية المختلفة، فضلا على النظم الاقتصادية التى كانت تشكل حياة الراقصين والراقصات فى الأزمنة القديمة ، والطرائق التى قام عليها تعليمهم ، ثم أنواع الخطى التى كانوا يتقيدون بأدائها ، والمرانة على حذقها ، وما الى ذلك من مناهج للنقابات التى كانت تضم أرباب الرقص .

ويتضح للمرء ، عند النظر فى مثل هذه المجالات العلمية الجادة ، أن المتحمسين للرقص بفطرتهم قلما يتوافر لديهم الوقت لبحث هذه الجوانب ، بل ان الفرد منهم ليندهش عند تنبيهه الى أهميتها وضرورتها لمقابلة أى تسجيل أو تطوير أو شرح كما هو قائم حاليا من رقصات شعبية قد زيفت حماسة الكثيرين منا حقيقتها وتفسيرها

والنظر اليها كجزء ثمين من تراثنا الفنى ، اذ يكاد كل من يزعم أن له معرفة بمدارس الرقص الشعبى ينتهى الى الجزم بأن جميع مناسبات الرقص الشعبى أفراح ! وبهذه الكيفية تظل الرقصات الشعبية معزولة عن ماضيها التاريخى ، مفصومة عن تراثها ، متخبطة ومنساقة تبعا لخيالات واوهام ، فى حين أن التصنيف العلمى للرقصات القديمة المسجلة في الآثار يتحول من تصنيف وتفهم حركات الرقص ، الى تصنيف الحفائر ، وتحقيق تواريخها ومناطق العثور عليها ، وتظهر فى هذا بيانات مستفيضة للأثريين ولعلماء الأجناس والاجتماع والتاريخ ·

والرقص فى عمومه ، والشعبى منه على وجه الخصوص يحتاج الى النظر فى حلقات التاريخ وأحقابه على أنها متداخلة، حتى تلك التى تتداخل عهودها بالعهود الحديثة ولا يكترث بحصرها المنقبون ·

ولا يحاول هذا البحث حصر ضروب الرقص الشعبى فى جميع الحضارات التى توالت على مصر ، وتصنيفها تصنيفا علميا ، ولا يقصد من جهة أخرى حصر الرقصات الشعبية كافة بين أقاصى الصعيد ونوائى قرى الوجه البحرى ، حصرا وافيا ، بحيث لا يدع المجال لقائل يقول : شهدت رقصة لم يرد ذكرها فى هذا الحصر ، وحضرت مناسبة تقام فيها رقصات لم تنوه عنها هذه الدراسة ! فمثل هذه التحقيقات تتعدى اطار هذه الدراسة التى لا تهدف الا الى عرض عدد يسير من الرقصات التى أمكن استنباطها من

مراجعة جوانب متعددة من آثارنا وفنوننا القديمة ، كالفنون الفرعونية ، والفنون التى أنجـــزت فى الفترة اليونانية الرومانية، ثم آثار العهد القبطى، كالأقمشة الصوفية المنسوجة التى صورت عليها مناظر للرقص، والنقوش التى حفرت خلال العهد نفسه على الخشب أو السن والعظم، ومثلت هى الأخرى رقصات شعبية ، ثم قورنت هذه وتلك بما صور فى العهود الاسلامية كالعصر الفاطمى الذى اســـتمر فى مصر ما بين القرنين: العاشر والثانى عشر الميلاديين، من نقوش حفرت على أفاريز الخشب ، أو نقشت على آنية القيشانى والخزف ، او طعمت بطريقة التكفيت على آنية نحاسية ، وصورت فيما صورته رقصة شعبية كانت دارجة وقتذاك •

وقد اعتمدت هذه الدراسة على مقارنة ما تقدم من رقصات متعددة الأوجه بما ورد من شرح ووصف لرقصات قديمة ورد ذكرها فى قصصنا الشعبى العربى ، أو فى بعض المراجع العربية القديمة •

وان كان قد تعذر ــ فى هــذه اللمحة السريعة التى تحددت بها هذه الدراسة ــ الاهتداء الى كافة ما كان قائما فى كل عهد من عهود الحضارة العربية من رقصات شعبية والوقوف على نماذج من صورها ؛ كالتى كانت تنقش فى الحمامات وقصور الحكام ، فقد أمكن الاستعاضة عنها ببعض نماذج قليلة ، منها ما صور فى مراجع مثل ألف ليلة وليلة ومنها ما صور فى عهود متأخرة كالقــرن الثامن عشر أو

التاسع عشر ، فى عدد غير يسير من المؤلفات الأجنبيـــة التى نشرت وقتذاك ٠

ويتسنى — فى غير مجالات المراجع الأوربية — الاهتداء الى نماذج قيمة وفريدة لرقصات قديمة سجلت فى انتاج بعض الحرف والصناعات كأدوات الزينـــة ، والرياش ، وزخارف بعض الأثاث ، بل حتى فى لعب الأطفال ، وفى الدمى المتحركة ، ثم العرائس الفخارية والعرائس المصنوعة من الحلوى ، وأختام الكعك والقرابين والمناقش وبصـــمات الأقمشة ٠

وقد اعتمدت هذه الدراسة على بعض هذه المصادر فى وصل بعض الرقصات الشعبية القديمة بما كان يناظرها فى عهود أعقبتها ٠ وقد تستمر بعض الرقصات — من خلال هذه المقارنات — الى بداية القرن الحالى ، أو الى عهدنا هـــذا ، ومنها ما تنقطع صـــلته بالحديث من الرقصـــــات انقطاعا كليا ٠

ومن عجيب المصـــادفة أن فى الأمثـــلة القليلة التى حصرها هذا البحث أمكن الاهتداء فى بعض الأحيان الى حلقات اضافية ومتعاقبة تبين عدد الخطوات التى كانت تقـــوم عليها بعض الرقصات القديمة ، مما يزيد من احتمال اهتداء المنقبين فى هذا المجال الى معلومات ونماذج موفورة مستقبلا ٠

فهذا البحث لا يزعم كشـــف النقاب عن رقصـــات لم تكن معلومة ، وانما يتحدد بعرض الرقصات الشـــعبية التى جاءت فى صورة أو فى أخرى فى الآثار ، أو فى الفنون

الشعبية الحالية ، مما له صورة لا تدع مجالا للتخمين فى ماهياتها • وهذا البحث ليس وصفا وتحليلا للرقصات وانما تقف حدوده عند شرح النماذج المسجلة التى أمكن حصرها ، فى مجال النسج أو الرسم أو الحفر ، وغير ذلك من صناعات وحرف •

وقد يتفق القارىء معنا فى طريقة ترتيبنا لخطوات كل رقصة وقد يختلف فى جعل بعض الحركات تسبق غيرها ، لكنه يجد فى نهاية المطاف أن الجوهر الذى لا جدال فيه هو اتساق هذه الرقصات الشعبية بعضها ببعض ، وتداخلها بين العصور ، وخدمتها تارة أغراضا دينية أو وثنية ، وتارة أخرى أغراضا اجتماعية غفل فيها الراقصون أنفسهم عن مصادر رقصاتهم ، فباتت تخدم جوانب ترفيهية ، لا تلبث أن تتحول الى أطوار أخرى تتحقق فيها جوانب وأغراضا تناسب الظروف الاجتماعية التى استحدثت •

وربما يستسيغ القارىء — من خلال تنقيبه بين القديم من الآثار والحديث من التحف — تفسيرات هذه الرقصات القليلة التى تحدد بها هذا البحث ، وقد يستسيغ من خلال شرح خطى الرقصات الشعبية القديمة ألوانا من الفنون التشكيلية الشعبية ، فينعم النظر فى دقة الصنع وبراعة الأيدى التى أنتجت هذه القطعة القديمة أو تلك ، فما كان قبل ذلك يبدو أصم جامدا ، أو مجرد حليات لا دلالة تاريخية أو واقعية لها •

ان الفنون والحرف القديمة سجلات أمينة دونت فيها معلومات تعكس وقائع وعادات وتقاليد بل أصـــول بعض الفنون ، كالرقص مثلا ، ولذلك وجب ألا يستهان بها وبالمعلومات التي يكشف عنها الباحثون والدارسون.

الرقص الشعبي ومصادره

الرقص الشعبي من الفنون التي يتعذر على الكثيرين منا تقويمها على أسس فنية صحيحة ومقارنتهـا بأنواع الفنون الرفيعة الأخرى . ذلك لأنها ظلت فترة طويلة من الزمن تتخذ وسيلة لاثارة الحواس واستهواء الشهوات . وكان هذا الشعور وليد فترات من الزمن تدهور فيهـا هذا الفن الذي نشأ عن شعور ديني عميق ، واتخذ شكل الطقوس والمراسيم التي تقام في المعابد القديمة ، فيبعث ايقاعيا وتنوع حركاتها الرهبة والخشـوع في نفـوس الناس — وهذا نراه مصورا على جدران المعابد والمقابر الفرعونية القديمة في الأقصر وبني حسن وسقارة وتشاهد فيها الرقصات التي تتقدم المواكب الدينية والرقصـات ذات الطابع الجنائزي التي تتقدم مواكب الدفن .

واننا نرى في الآثار القبطية اقمشة صوفية يرجع تاريخها الى القرون الأولى الميلادية وعليها صـور لألوان متنوعة من الرقصات القديمة التي كانت تشـترك فيهـا الصبية والنساء ، فتمثل في حركاتها فنونا من الرقص

الشديد الشبه بالرقص اليوناني القديم .

ثم يأتي بعد هذا العهـــد الاسلامي حيث نشـــاهد نماذج للرقص ممثلة على بعض حليات وزخارف ، أغلبها من العصر الفاطمي . ويمكن أن نستنتج منها على الرغم من قلتها أن فن الرقص في تلك الفترة كان أسلوبا يتميز بالاحتشام أكثر من ذى قبل ، مع فقدان الطابع الديني الذي كان يدعمه .

ومع أن الرقص قام ليبعث الفرحة في مجالس الأنس الا أنه كان في معظمه يتجنب الابتذال وتعرية أجســـام الراقصات أو الراقصين ، كما كان الحال في العهـــود السابقة .

وبعد هذا العصر تتعذر متابعة الأطوار التي مر بهـا الرقص الشعبي ، فاذا استثنينا التنويه الوجيز عنهـا في الكتب العربية فانا نكاد لا نجد في الرسوم والآثار ما يصور طريقـــة أداء هـــذا الفن ، فقـــد اختفى أثـــر الرقص في المراجع بضعة قرون ، ليظهر مرة أخرى في مراجـــع القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر ، ولا سيما في رسوم ووصف الرحالة الأجانب الذين زاروا مصر في تلك الفترة التي نعثر فيها على أمثلة كثيرة لأساليب الرقص وللمشتغلات به ، وتفاصيل عن ثيابهن وطرق معيشتهن وشرح لطـرق الأداء وأنواع الحركات .

ويبدو أن هذا اللون من الفنون أخذ يتدهور تدريجيا في القرون الأخـــيرة ، حتى أن الكثير ممـا كتب عنه في

القرن الماضي يصوره بعيدا عن الذوق السليم ، قريبـــا من الابتذال . ومن بين ذلك بحث كتب في منتصف القرن الماضي ، وهو يصور مدى هبوط هذا الفن وتدهوره ، مما يعيننا على محاولة تفهم أسبابه وتحليل الأزمـــات التي اعترضته في دراسة مقتضبة نقدمها فيما يلي :

*** الرقص المصري (١) :**

« لا وجه من وجوه الشبه بين رقص الشرقيين ورقص الغربيين ، اذا نظرنا الى الرقص بوجه عام كاحدى وسائل الابتهـــاج والسرور بين طائفتين من الجنسين : اللطيف والخشن ، ولكن من المحـــال في الشرق أن تراقص امرأة رجلا . والرقص في أوروبا رياضة عملية تتلخص في أداء أشواط من الحركات موقعة ايقاعا متناســقا ، وتحريك الساقين تحريكا يراعي فيه الاقتران والتوفيق على وجـــه الدقة والضبط . أما في مصر فما هو الا تتـــابع أوضـــاع وتعاقب حركات ، يلتوي الجسم فيها تارة وينعطف أخرى . يرمي بذلك الى غرض واحد هو استثارة كوامن الشـــوق نحو الملاذ الشهوية .

والمفهوم أن الرقص المصري وجد بنوعه وشـــكله منذ العصور الموغلة في القـــدم ، فقد رأيت في النقـــوش الهيروغليفية بمعابد طيبة والقرنة وغيرهما مناظر مما يقع

(١) كلوت (أ – ب) : « لمحة عامة الى مصر » مطبعة ابي الهول ، بسنة ١٨٤٠ .

داخل البيوت كمناظر الراقصات في ثياب كالتى يلبسنها الآن ، وفي أوضـــــاع وحركات لا تختلف في شيء عن أوضاعهن وحركاتهن اليوم • ثم ان هناك تشابها عظيمـا بين رقص الراقصات الهنديات والعوالم المصريات ،وليس هذا وحده وجه الشبه بين الفريقين فان رقص الراقصـات الأسبانيات من نوع الرقص المصرى مطبوعـا بالطـابع العربى ، ولكنه والحق يقـال أخف من الرقص المصرى وارشق وادق وأكثر مطابقة على المعانى الشعرية •

والرقص مع أنه غير مباح فى الديانة الاسـلامية مسموح به للغوازى (الراقصـات العموميات) اللاتى لا يقتصرن فى عرض حركاتهن الشهوية على المنازل الخاصة بل يتجاوزنها الى الطرقات والميادين العـامة على ملأ من الجمهور • ومنذ سنوات قليلة صدرت أوامر الشرطة فى مصر بمنع هؤلاء الراقصات من التجول فى طرقات القاهرة والاسكندرية • ولا يدخـل الرقص فى برنامج الدروس التى تعلم للبنات ، ولكن بعضـهن يتدربن على أداء حركات العوالم ورقصهن • ومع أن هـذه الحركات فى غاية القبح وسوء الأدب ، فان الأهلين لا يستقبحونها ولا يتضجرون منها • والمحقق أن النساء والمحصنات العفيفـات اللاتى لا يجرؤن على الرقص الا فى داخل منازلهن بين صويحباتهن ولا يأتينه على مشهد من آبائهن أو أمهاتهن أو أزواجهن • ولما كان الرقص من وسائل التسلية والابتهاج التى تروق السيدات كثيرا ، فقد اعتـاد العظماء والأثرياء اتخـاذ

الراقصات في منازلهم من الجوارى ولادخال السرور على زوجاتهم ، برقصهن وشرح صدورهن بحركاتهن .

ومن النادر جدا أن يدعو المسلمون الغـــوازى الى منازلهم ، واذا وجد بين سكان مصر من يجيز لنفسه هـذا الترخص فانما هم اليهود والأوربيون . واذا اتفق وجـود الغوازى في منازل المسلمين برسم الرقص ، فانهن لايرقصن الا على مشهد من الرجال وحدهم أو من النساء بمعزل عن الرجال . وسواء أكان الرقص لهذا الفريق أم ذاك فانـه يحصل في بهو الاستقبال ، والراقصات يؤدين حركاتهن على مقتضى الأنغام . ويبلغ شعور الراقصـات بالحاجة الى الايقـاع والتناسـسق في الحركات الى حـد أن منهن من لا يستطعن القيام بأداء حركاتهن ، اذا قصرت الموسـيقى عن أداء الأنغام بحسب الوزن المطلوب .

ومن المعتاد ان يجلس الموسيقيون في ركن من أركان البهو ، وأن يشغل الراقصات بالمكان المعروف بالدركة ، وأن يجلس المدعوون في سكون تام على الدواوين يتمتعون بهذا المرأى الشهوى وهم يدخنون الشبكات ـ ويطاف بها على الراقصات والموسـيقيين ، أما اذا كان الرقص في الحرم فان الموسيقيين لا يحضرون مجلسه ، وفي هذه الحـــالة توزن حركات الراقصات بالطار والدربكة اللذين تنقـــر عليهما نساء من حاشية ربة البيت .

* الراقصات :

والسواد الأعظم من العوالم في مقتبل العمر ، وعلى حصة وافية من الجمال والحسن ، وملابسهن تشبه على وجه التقريب ملابس السيدات المتأنقات في ثيابهن ، ولكنها تختلف في مظهرها الخارجي عن ملابس الحلائل الطاهرات الذيل ، فمن ذلك أنها تضغط على جسومهن فتصفها أكثر مما تصف ثياب الحلائل جسومهن ، فوق أنهن يكشفن عن نحورهن وسواعدهن ويتوخين الزخرف والزينة في ثيابهن وحليهن ، ويتخذن هذه الثياب من فاخر الأقمشة ويتحلين بالكثير من المصوغات والجواهر (١) ، واذا رقصن اما مثنى واما رباع (٢) ⋅ ومع

(١) تقول احدى الكاتبات في بداية القرن الماضي عن غوازى مصر أنهن فئة مميزة من النساء يعمدن الى صبغ وجناتهن بلون برتقالى (غالبا الحناء) ويغالين في استخدام الكحل عند الاكتحال ، ويكثرن من التجميل بالأساور والأقراط ، ويثبت بعضهن الحلقات في أنوفهن أو اصابع ارجلهن ، هذا غير الخواتم التي يزين بها أصابعهن والقلائد المصنوعة من الخرز الأزرق التي تحلى صدورهن ⋅

(٢) يبدو أن الرقصات الثنائية كانت قائمة حتى سنة ١٨٠٠ اذ ينوه عنهما أحد المؤلفين وقتئذ فيقول : ان الغوازى كن يرقصن (بالساجات) في رقصات ثنائية بحيث تقف الواحدة في وضع مواجه للأخرى ⋅

وقد يتسنى ارجاع هذا الأسلوب في الرقص الشعبي الى تاريخ أبعد من هذا ⋅ ومع ذلك فان بعض المراجع الأخرى تؤكد استمراره الى وقت غير بعيد ، فنعثر على وصف لتاريخ مصر بين سنة ١٨٦٣ وسنة ١٨٧٩ يذكر الظاهرة نفسها ، وهذا ما يقوله « أما الراقصات فكن =

كونهن يتحرين التوفيق أحيانا بين حركاتهن (١) ، فانهن لا يأتين بأوضاع منتظمة كالتي تتراءى لنا في الصور أو على مراسح التمثيل . وطبيعة رقصهن من مخالفة الآداب والأخلاق وأنهن اذا اصطففن في الحركة تقدمن بضع خطوات ضاربات بالصنوج (الساجات) المثبتة بأطراف أصابعهن (الابهام والسبابة) محركات أيديهن فوق رءوسهن وحول جسومهن فيؤدين هذه الحركات أداء جميلا للغاية ، وبعد هذه المقدمة يبتدىء الرقص الذي يتلخص وصفه في احتفاظ الساقين والجذع (٢) ، من الجسم بالسكون مع تـــرك الذراعين

= يرقصن في مجموعات ثنائية او رباعية ، وكن يحاولن في أثناء رقصاتهن متابعة بعضهن حركات بعض ، الا أن هذا النوع من الرقص كان يخالف الرقص الاوروبي الذي تكون فيه الراقصات مجموعات كفرقة تظهر فيها راقصة اساسية .. ويمكن أن يقال في وصف هذا النوع من الرقص الشعبي في مصر «انه يغالي في اثارة الغرائز» . الأيوبي (الياس) : « تاريخ مصر من ١٨٦٣ الى ١٨٧٩ سنة ١٩٢٣ » .

(١) أنظر أشكال (١) ، (٢) ، (٣) .

(٢) تشبه حركة ضم الساقين مع ثباتهما في أثناء اهتزاز الخصر والفاودين التي ورد ذكرها رقصة قديمة ترجع الى القرن الثامن أو التاسع الميلادي . فقد مثلت راقصات بهذه الكيفية على بعض الأنسجة القبطية القديمة التي يرجع تاريخها الى تلك الفترة تقريبا .. وجميعها يمثل انواعا من الرقصات الجنائزية المنسوجة على أكفان الموتى .

كذلك نجد على هذا النوع من الأكفان القديمة رقصات أخرى مصورة في أشكال دائرية أو بيضية تمثل أطوارا مختلفة لبعض الرقصات التي يغلب أن تكون ذات طابع جنائزي . ويمكن أن نستشف من هذه الصور =

والتقائهما بحيث يتكون منهما ما يشبه الحلقة ، ثم انخفاضهما تارة وارتفاعهما أخرى ، بحسب الأطوار المختلفة للشعور الشهوى الذى يستثير هذه الحركات • (١) فيهن وترى أجسامهن مضطربة على الدوام اضطرابا يشتد أحيانا بما يبذلنه من النشاط ، ويضعف أحيانا أخرى لتكلف الكلل والملال ، وما يستتبعانه من الفتور والدلال • وقد تضطرب أعضاء من الجسم دون غيرها وتنعطف وتنثنى فتنحط بفعلها الرقفتان تارة وترتفعان تارة أخرى، وتنطبع

= المنسوجة كيف كانت تبدأ تلك الرقصات ؟ وكيف تنتهي؟ففى بعضها نرى الراقصة فى بداية الأمر بثيابها كاملة ، ثم تنزعها تدريجيا ،حتى نراها فى الصورة الأخيرة شبه عارية • ولم يكن هذا التقليد بغريب على التقاليد الفرعونية القديمة التى صورت لنا فى كثير من المقابر راقصات يرقصن ومن نصف عاريات أمام المواكب الجنائزية ، ولاسيما أمام جثة الموتى • وقد يكون هناك شبه بين هذه الرقصات القديمة ورقصة النحلة التى شاعت فى القرنين الماضيين ، وهى اذ تفقد طابعها الجنائزى ، تقارب فى أسلوبها تلك الرقصات التقليدية القديمة •

(١) هناك بحث آخر كتب فى الوقت نفسه الذى كتب فيه التقرير المتقدم جاء فيه : أن الراقصات تبدأ عادة بعد تمهيد لدقات الطبلة (الدربكة) بحركات تتسم بطابع العنف ، تدفع ذراعيها الى أعلى وتدق يديها بالصنوج وتتخذ حركات الرقص حينذاك أسلوبا انفعاليا ــ تنحنى الراقصة فى أثنائه الى الأمام والى الخلف ثم لليمين واليسار ، وتبدأ بعد هذا التمهيد ترقص رقصتها الحقيقية فتحرك خصرها تارة فى سرعة وعنف وتارة أخرى فى بطء ورقة تبعا لدقات الدربكة وهى ضامة ساقيها دون حركة وفى أثناء حركة الخصر تدفع الراقصة ذراعيها فى حركة دائرية فترفعهما تارة وتخفضهما أخرى •

هذه الحركات كلها بطابع يجعلها منافية للحياء والحشمة ·

ورقص الغوازى على صنوف متنوعة ، أولها : مصرى الابتكار ، وهو أدلها على ما هنالك من الجرأة فى أداء تلك الحركات وثانيها : خليط من الرقصين : المصرى واليونانى ، اذ يتخلله التنقل بالخطـــوات ، وثالثها : الرقص المعروف برقص النحلة ، ومؤداه أن تتكلف العوالم حالة من تلسعه النحلة ، فيأخذن يبحثن عنها فى ثيابهن صائحات « النحل أوه ـ النحل أوه ـ » ، ولكى يقبضن على هذه الحشرة التى لا وجود لها الا فى مخيلتهن يتجردن شيئا فشيئا من ثيابهن حتى لا يبقى على أجسادهن سوى غلالة شفافة تخفق بشدة حركاتهن حول جسومهن ، ويفتحنها من آن الى آخر ، ثـم يضممنها بمقتضى الايقاع النغمى ·

ومتى بلغ الرقص حدا تثور فيه الأشواق الشهوية ، تلجأ الراقصات الى الراحة ، ويختلطن بالمتفرجين لمعاكستهم ومناوشتهم · وأغلب ما يوجهن دعابتهن الى زعيم المدعوين وعظيمهم ، أما بقية المدعوين فيظهرون للراقصات ارتياحهم منهن واعجابهم بحسن أسلوبهن فى الرقص ، ثم يخصوهن بالتحف والهدايا ، يقدمونها اليهن ، وغالبا ما تكون هـــذه الهدايا قطعا صغيرة من النقود الذهبية يمسونها بلعابهـــم ثم يلصقونها على جباههن ونحورهن وسواعدهن ·

وأجمل العوالم وأبرعهن في استمالة الرجال اليهـــن يحرزن فى الغالب جانبا لا بأس به من الثروة والنقــــود

والدالة ، وتتألف منهن في الأمة المصرية طبقة خاصـــــة تعيش في معزل عن سائر الطبقات فهن من هذا الوجه أشبه بطبقة (البجيتانو) بأوروبا ٠

وكان في مصر طائفة من الرجال تحترف الرقص ، ومنذ صدرت الأوامر بمنع رقص النساء على قوارع الطرقات ازداد عدد أولئك الراقصين زيادة كبيرة ٠

ويقول بعض المؤلفين مثل سونيني (١)
وكذلك شولشير (٢)

ان الاستعاضة عن النساء بالفتية في الرقص ، يرجع الى قانون أصدره محمد على بابعاد الغوازى والعـــوالم من القاهرة والاسكندرية ، وذلك لمزاولتهن في ذلك الوقت ألوانا من النشاط الخارجة عن حدود الأدب ، ممـــا اضـطره الى ابعادهن عن العواصم الكبيرة خشية اختلاطهن بالأجـــانب الذين كانوا يكثرون في القاهرة والاسكندرية حينذاك ٠

ويقول آخرون ان العوالم والغوازى كن ينتمين الى ما يشبه النقابات ، تضم طوائف مختلفة من المحترفين ، وهذه النقابات التي كان مركزها القاهرة والاسكندرية كانت تفرض ضرائب باهظة على المنتمين اليها ، مما حمل محمـد على ، على وقف نشاطها بابعاد طائفة هامة من المنتميـات اليها ٠

---

(١) Sonnini, Travels in Upper Egypt (1800)

(٢) Schoelcher, V., L'Egypte en 1846 (Paris — Pagnerre, 1846).

ومن بين ما كانت تجمعه هذه النقابات طوائف الرفاعية والسعديين الذين كانوا يسيرون فى الشوارع حاملين الأفاعى حول أعناقهم وأذرعهم ، وكان بعضهم يأكلهـا حيـة ، وكذلك الزجالين الذين كانوا يشاهدون فى الطرقات بين القاهرة القديمة وبولاق ، يرتجلون الزجل مدحا فى المارة وهم أشبه بالعرايا ، هذا الى جانب طوائف كبيرة من الغجر بلغ تعدادها ٥٢٦٦ من النساء والرجال فى مصر سـنة ١٩٠٤ ، أى بعد ابعادهم بما يزيد على نصف قرن تقريبا ٠

ولم تكن حملة محمد على على هذه الطوائف هى الأولى من نوعها ، فاننا نقرأ فى قصة الظاهر بيبرس عن حملته على نقابات يرأسها بعض المماليك كان أفرادها يزاولون أوجها من النشاط المخلة بالأمن والآداب العامة ٠ ومع أن قصة بيبرس تمتزج فيها الحقيقة بالخيال الا أنها تصـور لنا كيف كانت تجمع الضرائب من هذه الطوائف لتخويل أفرادها حق مزاولة انحرافاتهم المختلفة ٠

ويمكن أن نربط بين قضاء بيبرس على أرباب هـذه المهنة وما يصفه ابن اياس فى كتاب « بدائع الزهـور فى وقائع الدهور » عن قضاء السلطان سنة ٧٨٧ هـ على ما كان يحدث فى عيد النيروز ، فيقول : « مما كان يعمل فى ذلك اليوم بالديار المصرية ، أن يجتمع فيه السواد الأعظم من العوام وغيرهم من الأسافل ، ويركبون منهم شخصـا خليعا على حمار ، وهو عريان وعلى رأسه طرطور خوص ، فيسمونه أمير النيروز ، وكانوا يقطعون الطريق على الناس ،

وكل من ظفروا به في الطريق يهدلوه فيرشـونه بالمـاء المتنجس ويرجمونه بالبيض حتى يفدى نفسه منهم ، وكانوا يتجاهرون في ذلك اليوم بشرب الخمر وكثرة الفسـوق في أماكن المتفرجات حتى يخرجوا في هذا اليوم عن الحدود وربما يقتل في ذلك اليوم جماعة ممن يعربدون على بعضهم في السكر والعياقة » .

ويقول المقريزى في كتاب « المواعظ والاعتبار بذكـر الخطط والآثار» : ان الخليفة المعز أمر منذ ألف عام «بالاقتصاد في النيروز ، وفي سكب الماء واشعال النار » .

واذا كان وصف كل من ابن اياس أو المقريزى لم يذكر في سياق الكلام أى شيء عن الراقصات ، فانه ليمكن استنباط أن جو هذه الأعياد الصاخب كان يجمع مختلف أرباب حرف الرقص والطرب وغيرها ، التى كانت منتشرة في أزمنة أقدم بكثير من العصر الفاطمى ، ربما أرجعناها الى أزمنة يونانية قديمة ، ونجد لها وصفا مفصلا في كتب هيرودوتس وبلوتارك حيث يرد ذكـر لأعيـاد الربيع ـ ولا سيما مولد أوزوريس ـ وكانت تتميز هي الأخـرى بالاباحية والطرب بمختلف ألوانه ، بما في ذلك الرقصات المثيرة التى يقوم بها صبية وفتيات .

لذلك يبدو أن انتشار رقص الصبية لم يكن نتيجة نفى محمد على للعوالم والغوازى الى اسنا وبلدان الوجـه القبلى ، في منتصف القرن التاسع عشر ، لأننا نجـد

لهم ذكرا في مختلف الكتب القديمة ، بل تراهم مصورين على الأقمشة القبطية القديمة التي تمثل فتية عارين يرقصــــون مع فتيات كاسيات أو عاريات • ونصادف في بعضهـــــا ما يذكرنا بوصف ابن اياس لأمير النيروز •

ويحتمـــــل أن يكون الأثر الذى أحدثه أمر ابعـــــاد الراقصات من القاهرة والاسكندرية هو أن بعض الراقصين بدأ يقلد الراقصات في حركاتهن •

أما أثر قانون الابعاد أو النفى على الراقصـــــــــات أنفسهن، فيمكن أن نقول : انه تسبب في تدهور فن الرقص فكانت توجد حتى سنة ١٨٥٢ على مقربة من شبراخيت ، مدرسة اختصت بتدريب الفتيات منذ سن العـــاشرة على الرقص وعلى حد قول الكاتب سان جون في كتابه المسمى الحياة في القرى المصرية (١) « كانت الفتيات اللاتي يلتحقن بهذه المدرســـــة من القرويات ، فكان الملاحظ عليهن بعـــد مرانهن واحترافهن الرقص ، أنهن يحتفظن بجمالهن ومفاتن أجسامهن مدة أطول كثيرا من زميلاتهن المشتغلات بالزراعة، هذا بالاضافة الى اكتسابهن قسطا وافرا من الذكاء ، الأمر الذى هيأ لهن مكانة مرموقة في مختلف الأوساط الاجتماعية فكن يختلطن بسيدات المجتمع في حمامات الســـــوق وفي المنازل • وكانت السيدات يدعوهن للرقص أمامهن ولتعليمهن طرق تصفيف الشعر ولبس الهندام وكيفية التزين والتطيب

---

(١) St. John, Village life in Egypt (1852)

الى جانب أساليب الترغيب والجاذبية فى الحديث والمعاملة ، مما يكسب المرأة مكانة مميزة عند زوجها .

وكانت الراقصات يجالسن أرباب البيوت والأكابر ويتحدثن اليهم فى شتى الموضوعات وبلغت مكانتهن الاجتماعية جدا من التمييز على الرغم من حرية حياتهن واباحيتها حتى أن أحدا لم يجرؤ وقتئذ على قذفهن بالشتائم » .

ولكن سرعان ما تغير هذا الحال بعد ابعادهن ، اذ استبدلت الخشونة والغلظة برقة الحركات ورشاقتها ، وبدأت رسوم النصف الأخير من القرن التاسع عشر تصور لنا ضروبا من القبح على أنها رقصات شعبية فى بلاد الوجه القبلى ، مثل المنيا وأسيوط والأقصر والكرنك ، وتمثل غالبيتها رقصات للغجر ، فتشاهدهن حافيات الأرجل عاريات الأجساد ، تنطق تقاطيع وجوههن بالافتعال والابتذال .

فبينما تصور لنا رسوم النصف الأول من القرن نفسه راقصات نحيلات الأجسام فى ثياب متناهية فى الرقة والاحتشام ، وهن يرقصن بالصاجات أو السيوف أو الدفوف تكشف لنا رسوم أواخر القرن الماضى عن الغجريات وهن يرقصن رقصة القلة ورقصة النحلة ورقصة العصا ، وحولهن جمهور من القرويين أو السائحين الأجانب (١) . وكأنه لم يعد أثر للرقصة المرهفة التى كانت تقام فى دور

---

(١) انظر شكل (٤) .

المماليك القديمة والتي كانت تعبر عن فن رفيع له أصول وتقاليد بعيدة عن الشهوات الرخيصة .

وأمامنا نص (١) قاله أحد الكتاب عن علم الرقص في منتصف القرن التاسع الهجري :

« وهو علم باحث عن كيفية صدور الحركات الموزونة عن الشخص بحيث يوجب الطرب والسرور لمن يشاهدها — وهذا من العلوم التي يرغب فيها أصحاب الترفه والأغنياء والأمراء ومن يجري مجرى هؤلاء من أصحاب الملاهي ويعلمونها الغلمان الحسان والجواري الفائقات، ليلتذ السمع والبصر معا بمشاهدة حسنهم وحسنهن واستماع نغماتهن » .

وهذا وصف لزكي مبارك يصف فيه أنواع الرقص التي يبيحها الامام الغزالي (٢) :

« قد رأينا الغزالي يبيح الرقص ، ولكن أي رقص ؟ . هو ما يجري في مجالس الغناء الذي قصد به الحث على العمل للآخرة وما نحسبه يمنع أن يرقص الرجل في مجلسه تغنيه فيه امرأته أو جاريته ، وعلى كل حال فلنسجل هنا أن الرقص والغناء يجب فيما يرى الغزالي أن نفصل أثر هذا

---

(١) بطاش كبرى زاده : « مفتاح السعادة ومصباح السيادة » ٦٦٢ ص .

(٢) مبارك (زكي) : « الأخلاق عند الغزالي » ١٩٢٤ .

التحرج في حياة الأمم . انما ننبه فقط على أن الغزالى يضع حول الشهوة أسوارا من حديد ، ولا تخرج الأخلاق عنده الا رجالا مملوئين بالحيطة ، قد بغضت اليهم بسمات الحياة وقلما ينجح هؤلاء في ميدان الحياة لأن التنسك باب الخمود » .

ومن أنواع الرقص البعيدة عن الشهوات تلك التى نراها مصورة على بعض الآنية الخزفية الاسلامية وفى نماذج من النحت البارز على أفاريز خشبية (١) ، وفى النقوش المشغولة على الآنية النحاسية المطعمة بالفضة كالتي بمتحف دار الآثار العربية ، فهذه جميعا تصور لنا رقصات تقليدية بديعة يؤديها فتية وفتيات مرتديات السراويل والصدارية ، أو القمصان ذات الأكمام الطويلة وفى أيديهن ما يشبه الشيلان الخفيفة التى يلوحن بها فى حركات ايقاعية متناهية فى الخفة والرشاقة . وما ترينا أنها شديدة الشبه بالرسوم الموضحة للرقص الشعبى فى مصر في بداية القرن الماضى ، وهذا ما يجعلنا نرجح قيام مدارس للرقص تمثلت بالأصول الفنية التى تبعد كل البعد على الخلاعة والتبذل منذ زمن بعيد ، وأنها قد استمرت فترة من الزمن كانت تعاصرها مدارس فى الرقص شديدة الولع بالمجون واثارة الغرائز ، مما جعلها تقترن بألوان أخرى من أرباب حرفة ذوى ألوان متعددة ،

---

(١) انظر شكل (٥) .

ومن الأعمـــال التي كانت تزاولها الراقصـات الشعبيات (١) حتى بداية القرن العشرين : دق الوشم للنساء والرجال على السواء ، فكن يدققنه على مواضع متفرقة من جسم المرأة مثل الجبهة والصدغين ، وأحيانا على خديها أو ذقنها ، وأحيانا أخرى على أجزاء من صدرها وظاهـر اليد والأصابع (٢) • ويبدو (٣) أن عادة دق الوشـم على الذقون كانت منتشرة حتى القرن الســابع عشر بين القرويات وبعض نساء المغاربة ، وأما وشم الرجال فكان على سواعدهم أو صدورهم •

وكانت الغجريات يزاولن ذلك حتى بداية القرن العشرين أيضا الى جانب تختين الصبية وضرب الرمل وطرق الودع ومن الجائز ، جدا أن بعض الراقصات كن حتى بداية القرن الماضي يختن الصبية الى جانب دق الوشم• ومما يرجح هذا الرأى لوحة موسومة في كتاب (٤) يرجع تاريخه الى سنة ١٨٣٩ عن أوجه من الحياة المصرية في ذلك الوقت ، تصور موكب زفة الختان • وفيها ترقص احدى الراقصات أمام الموكب يتقدمها حمالان على أكتافهما حمل الحلاق (٥) الذى

---

(١) Chantre, E., Recherches anthropologiques, Egypte 1904

(٢) انظر شكل ٦ •

(٣) Copin, F.J., Le bouclier de l'Europe, 1686

(٤) Taylor et Reyband, La Syrie, l'Egypte, la Palestine et la Judée, Paris 1839

(٥) انظر شكل ٧ •

توضع فيه الأدوات اللازمة للتختين ، وربما دل اشتراك الراقصة فى موكب الختان بهذه الصورة على اشتراكهـــا الفعلى فى التختين أو أنه اشارة الى تقليد قديم كانت تقوم به الراقصات بتختين الصغار ٠

ويرد أحد المؤلفين(١) عادة اشتغال الراقصات بالوشم الى عصور فرعونية قديمة حيث كانت الطقوس الدينية أو العرف الاجتماعى يحتم على كاهنات المعابد وراقصـــاته دق الوشـــم على أجزاء من أجسامهن كالصدور والأفخاذ وأجزاء من السيقان ٠ وكانت بعضهن تتخذ من شـــكل الاله « بس » ، وهو اله الرقص ، رسما مبسطا تشمه ، مثل النموذج المصور على جدران احدى المقابر بدير المدينة٠

وربما يفسر لنا هذا الرأى تفهم سبب الاباحيـــة والانغماس فى الشهوات التى كانت تستهوى الراقصات فى القرون الماضية ، اذ كانت هذه الصفات من مستلزمات كاهنات المعابد ، ولا سيما فى العصور الفرعونية والاغريقية والرومانية ٠

فالفتيات اللاتى كن يهبن حياتهن للمعـابد ، يقمن بالاشتراك فى الرقص والاباحية كجزء من المراسيم الدينية وفى العصور المتأخرة ، كالرومانية أو اليونانيـة ، كان يتحتم على الفتيات أن يهبن أنفسهن لخدمة المعبد فتـرة وجيزة عند بلوغهن سن النضج ، ومنهن من كانت تفـدى

(١) Keimer, L., Remarques sur le tatouage dans l'Egypte Ancienne (Mémoires Inst. d'Egypte) (T. 33, 1948)

نفسها بتقديم شعرها للمعبد كبديل لها أو تجمد نفسها لخدمة اله المعبد · ولم ينظر المجتمع في أي وقت الى خادمات المعابد وكاهناته كأنهن من الســـاقطات ، بل كان يعتبر هذا نوعا من الشرف ·

ويمكن أن نتخيل كيف تطور التقليـــد القديم من رقص ديني تقوم به طائفة مجندة لهذا الغرض ، الى رقــص في المناسبات الدينية كالأعياد والموالد ، ولا سيما ما كان يقام بجوار المعــــابد والأضرحة · ومع أن الرقص فقـــد صبغته الدينية على مر العصـــــور ، فانه ظل قائما في المناسبات الدينية كجزء ترويحي خارجي ·

ولا غرابة في أن نجده بعد هذا يمتزج بنشاط الحواة والرفاعية وغيرهم ·

ومما يؤيد هذا الرأي ما قيل عن وصف الغوازي في منتصف القرن الماضي (١) من أنهن كن ينتقلن من مكان الى آخر دون استقرار في جهة معينة ، وفي حين يتجمعن دائما في الموالد كأنهن على موعد ، فيشبهن تجمع الطير على الأكل ·

وقد جاء في بحث آخر أنه كان (٢) يعقب استعراض الراقصات في رقصاتهن سنة ١٨٠٠ لاعب كالحاوي يقذف

(١) St. John, Village life in Egypt, 1852

(٢) Sonnini, Travels in Upper and Lower Egypt (1800)

بالكرات ويتلقفها ، وكان يصاحبه عادة أحد المهرجين يثير بحركاته وأفعاله الضحك • وليس أدل من هذا الوصف على انتماء الراقصات لطوائف من محترفي اقامة الموالد والأعياد والمهرجانات ، كالمغنين والزجالين (١) والمداحين والحواة وغيرهم •

والمشاهد منذ قرابة قرن أن جميع فنون هذه الطوائف تتدهور تدريجيا وتتلاشى كما تلاشى خيال الظل والأدباتي والرفاعية ، ولم يبق منهم سوى بقايا هزيلة •

وفى محنة هذه الفنون القديمة كان الرقص الشعبى أسعد حظا من غيره ، اذا احتفظ ببعض تقاليد يسيرة فى تفهم أصول حركات الجسم وتوافقها مع أنغام ايقاعية • وربما يسمح هذا التراث البسيط بأن يجعل النهوض به مرة أخرى وارجاعه الى أسسه القديمة غير المبتذلة أمرا غير مستحيل •

رقصة الدرع المصورة على الأقمشة القديمة والفنون الفرعونية :

من الموضوعات التى تثير اهتمام الدارسين حاليا البحث عن معالم تراث منطقة النوبة التى هجر أهلوها ورحل سكانها الى مناطق أخرى غير موطنهم الأصلى الذى غمرته مياه السد ، ومن بين النواحى التى قد يعنى بها

---

(١) انظر اشكال ٨ – ٩ – ١٠ – ١١ – ١٢ – ١٣ – ١٤ – ١٥ •

المرء ، وقد تسترعى انتباهه تلك الرقصـــات الدراجـــة في هذه المنطقة ، التى استرعت أنظار لفيف من الرحالة القدامي منذ عهد غير قصير ، اذ سجلتها ريشة بعـــض المؤلفين فى بداية القرن التاسع عشر ، فهناك مؤلف يدعى « ريفو » (١) « مسح تلك المنطقة بين سنة ١٨٠٥ ، ١٨٢٨ فسجل فى كتابه الذى قدمه وقتـــذاك لقيصر روســـيا مجموعة رقصات شعبية لاهل هذه المنطقة ، عدا ما سجله من رسوم تبين أيضا مناهج معيشتهم ، وسبل تنقلهـــم على النهر بين ضفافه ٠

وتبين الأربع رقصات (٢) التى سجلها هـذا المؤلف جموع الرجال وهم شبه عرايا ، وفى أيديهم الحراب ، ويقفون في ناحية من المنظر ، تقابلهم من الجهة الأخـــرى فتيات نوبيات مرتديات جلاليب ، ومنهن من تســـتتر بالطرح ٠ ويقف بين الفريقين نفر من الضاربين على الدفوف ويتوسط الجمع موقد نار مشتعلة ٠

والرسوم الأربعة الواردة فى كتاب « ريفو » والمعبرة عن رقصات النوبة انما تعبر في جملتها عن رقصـــات موسمية كانت شائعة حتى بداية القرن الثامن عشر ، وكان يخطب فيها الشبان الفتيات ليتزوجوا منهن ٠ وكان حفل الخطبة يتخذ صورة رقصات يستعرض فيها الشبان قواهم

---

(١) Rifaud, C.J.J., Voyage en Egypte, en Nubie, depuis 1805-1828 (Munich — Lacroix)

(٢) انظر اشكال ١٦ — ١٧ — ١٨ ٠

وعضلاتهم المفتولة ، ومنهم من كان يقوم بمنازلة الآخرين ومبارزتهم الواحد بعد الآخر بالسيوف والدروع ومباراة وهمية .

وهناك مؤلفات نشرت بعد نشر كتاب « ريفو » ، أى فى نحو الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، صـــور فيها نفر من الرحالة الأجانب مثل هذا الحفل الذى أقيـم بداخل معبد من المعابد الفرعونية القديمة ، وقد احتشـد حول المتبارزين جمع من النوبيين المتقلدين بالحراب والسيوف ومنهم من انصرف الى العزف على آلة موسيقية تشـبه القيثارة . وفى هذا المنظر ارتدى كل من المتبارزين جلبابا وسروالا ، واحتمى بدرعه من طعنات منازله . وتبين خلفية المنظر أن من المتنافسين الآخرين من عرى جسده ، وأخذ يلوح بدرعه وحزامه ، وقد ربط على عضـده خنجرا (١) أسوة بأولئك الذين صورهم « ريفو » قبل ذلك .

وهذه المجموعة من الرسوم التسجيلية التى مثلت رقصات النوبة فى ظرف يمتد ثلاثين سنة تقريبا ، تمثـل لنا تقليدا نوبيا ربما تسنى ارجاعه الى فترات غابرة من تاريخ هذه البلاد ، بل ربما تسنى ارجاعه وربطه بتقاليد وجدت فى الفترة القبطية من تاريخ مصر ، ومن قبلهـا فى الفترة الفرعونية ، اذ بدراسة عدد وفير من الأقمشـة القبطية الصوفية النسج ، التى يرجع تاريخها الى القرنين:

---

(١) انظر شكل ١٩ .

التاسع والثالث عشر ، نتبين أن غالبيتها كانت تتخذ منها أكفان الموتى الأقباط •

وهذا الثوب الجنائزي الموحد الشكل ، الذي ان جازت مقابلته بأنواع من أثوابنا الشعبية فقد تقابله اليوم بالزعبوط — وكانت تنسج على أطرافه حليات وزخارف تمثل ألوانا من الطير والحيوان • والشائع فيها أن تمثل بعض الراقصين والراقصات بداخل جامات بيضية الشكل أو دائرية لا يتجاوز طولها سبعة أو تسعة سنتيمترات • وفي كثير من هذه الوحدات تعمد النساج القبطي أن يصور الأطوار المختلفة لاحدى الرقصات الشائعة •

ولا يكاد يخلو ثوب من الأثواب القبطية من تسجيل رقصة الدرع وفيها يظهر شساب يحمل الدرع في يده اليسرى ويتبختر على أطراف قدميه ، مرسلا رأسه الى الخلف ، وكأنه الى أعلى (١) • واتضحت من سماته أنه قد أرسل شعر رأسه على الطريقة الفرعونية ليصل الى كتفيه • والصبي الراقص ينزل تارة بهذه الكيفية على ركبتيه ثم يقفز ثانية في اقباله وادباره ملوحا بدرعه كالمحارب تماما ، فيتلقفه بذراعه اليمنى تارة وباليسرى أخرى (٢) •

ومن موضوعات النسج المعبرة عن هذه الرقصة ما يصور الراقص وقد أمسك بيده اليمنى سيفا ،وأمسك

---

(١) انظر شكل ٢٠ •

(٢) انظر اشكال ٢١ — ٢٢ — ٢٣ — ٢٤ •

بيده اليسرى الدرع الذى يكاد أن يكون شعارا له . ويجب الا نعجب لمثل هذا الهندام ولرقصة السيف والدرع ، لأننا نراها ممثلة فى كافة تماثيل المعبود « بس » الذى كان يعتبر اله الرقص فى الأزمنة الفرعونية ، ففى العديد من تماثيله ، التى يرجع عهدها الى ما بين الدولة الفرعونية الحديثة والعهد البطليموسى ، نراه وقد أمسك الدرع فى يساره والسيف فى يمينه وهو يشهره تارة ، وتارة أخرى نراه قد أرسله الى جانبه واستند اليه بيده .

والمعبود بس كما صوره المصريون القدامى يمثل قزما أفريقيا زنجيا ، قد توج رأسه بتاج من الريش ، روجهه الغليظ وأرجله الضامرة تثير الضحك . وكان « بس » وشكله يدق فى صورة وشم على سيقان الراقصات الفرعونيات منذ عهد الدولة الحديثة ، فهناك مقبرة بجهة دير المدينة تمثل راقصة تعزف على الناى وقد دقت الوشم على فخذها ممثلة المعبود « بس » .

ولقد وقف الأثرى « كيمار » دراسة مفصلة لهذا الموضوع نشرها سنة ١٩٤٨ (١) ، نوه فيها بتقليد الوشم ودق صور المعبود « بس » على أجسام الراقصات الفرعونيات ، ولا سيما من كان منهن يرقصن فى المعابد . وقد وجدت مومياؤهن وآثار الوشم لا تزال بادية على

(١) Keimer, L., Remarques surl e Tatouage dans l'Egypte Ancienne (Inst. Franç. Arch. Orient, 1948)

مواضع من جثثهن ، كجثة الكاهنة « أمونيت » التي يعرض المؤلف صورتها ودراستة لما كان على جسمها من أنواع الوشم ·

ان رقصة الدرع على أكفان الموتى في العهد القبطى كانت تعبر عن فكرة بعث الميت ورقصة حينذاك مثل هذه الرقصات التي يختار فيها الشاب شريكة حياته ، أو تلك الرقصات التي تسبق عادة حفل الزفاف ·

وليس بغريب أن يعثر المنقبون في كثير من المقابر القبطية القديمة - الى جوار تلك الأكفان المنسوجة على الدمى أو العرائس التي نحتت من عظام الحيوان أو سيقان شجر الأبنوس ، وقد مثلت نسوة - أو بالأحرى راقصات - اعتبرن بمثابة خليلات للموتى ، ومن بين هذه الطائفة الوفيرة من الدمى السوداء أو البيضاء - كالجوارى البيض (١) أو السود - ما نجد فيها رسوما تعبر عن الوشم ، ومنها ما انتشر الوشم في مواضع كثيرة من أجسامها كتين العروستين المعروضتين حاليا بمتحف دار الآثار العربية ·

وربما شغلت العرائس أو الراقصات من الزنوج ومن البيض فكر الرجل الشعبي في مصر فترة طويلة من الزمن ، اذ نراه يصنع منها دمى وأنواعا من الألعاب تشبه الشطرنج تمثل فريقا من الراقصين السود يقابلهم آخر من

---

(١) انظر شكل ٢٥ ·

البيض ، وقد انتشرت على أجسامهم دوائر سوداء أو بيضاء تمثل أنواعا من الوشم تشبه تماما تلك التى اوردها « كيمار » فى كتابة سالف الذكر ، والتى تمثل النحو نفسه من الوشم على طائفة من العرائس الفخارية الفرعونية العهد .

وظلت هذه اللعبة الشعبية الممثلة للراقصين البيض والسود منتشرة فى مصر حتى منتصف القرن الماضى . وما زالت بعض نماذج لها محفوظة عند عدد من أسرات الصعيد المصرية حتى اليوم ، ولا سيما بمدينة أسيوط ، وبخاصة عند الأقباط من أهلها .

ولو عدنا بعد هذا الى دراسة الأقمشة القبطية وتلك الرقصة التى يرسل فيها الراقص بالدرع ورأسه الى الخلف، ويحركه وهو سائر بهذه الكيفية ، وعيناه شاخصتان الى أعلى ، لرأيناها من بين تلك الرقصات الشعبية التى استمرت حتى اليوم ، تفنن فى أدائها عدد من الراقصات .

ويبدو من جهة أخرى أن تقليد زفة العروس فى الهودج أو فى « الناموسية » على النحو الذى كان شائعا فى القرن التاسع عشر ، حيث كان يتقدم الموكب فى كلتا الحالتين جماعة من الراقصين الزنوج يؤدون ألعابا بهلوانية . ثم ينصرفون بعدئذ الى مبارزة بعضهم بعضا بما يشبه رقصة الدرع ، أو رقصات أهل النوبة على النحو

الذى صوره المؤلف « ريفو (١) » ــ يبدو أن هذا التقليد استمر فترة طويلة حتى بداية القرن التاسع عشر ، اذ مثله كتاب « وصف مصر » الذى أنجز خلال حملة نابليون فى مصر سنة ١٧٩٨ ، كما صور الموكب نفسه فى العديد من المؤلفات بعدئذ ، ككتاب المؤلف « ايبرز (٢) » الذى صور الراقص الزنجى مؤديا حركات بهلوانية (٣) ٠

ولا نصل الى قرب نهاية القرن التاسع عشر حتى نرى كتب الرحالة الأجانب قد نشرت صور مواكب زفة العروس يتقدمها متبارزون بالسيوف والدروع ، كل منهم يصارع الآخر فى رقصات تشبه المبارزات الحقيقية تماما ٠ أما فى بداية القرن الحالى فيبدو أن هذا التقليد قد اقترب من نهايته ، ولم تعد مواكب العرس تستعين بالراقصين من أهل النوبة أو السودان ، فان المراجع الأجنبية التى وضحت جوانب من الحياة الشعبية فى مصر ، فى غضون الحقبة الأولى من القرن الحالى ، أوردت مجموعة من الصور الشمسية بينت بعض الراقصين السودانيين الذين يعزفون على آلة وترية تشبه القيثارة كالتى كانت منتشرة عند الفراعنة وقد أرسل هؤلاء الراقصون شعورهم على الطريقة الممثلة فى لوحات كتاب

---

(١) Rifaud, C.J.J. Voyage en Egypte, en Nubie (Munich — Lacroix, 1827)

(٢) Ebers, G., L'Egypte du Caire à Philae (Paris — Dido 1881)

(٣) انظر شكلى ٢٦ ، ٢٧ ٠

« ريفو » ، التى يرجع تاريخهـا الى سنة ١٨٠٥ ، وان كانت الصور الشمسية قد بينت الراقصين مرتدين الجلاليب ومجردين من الحراب والسيوف والدروع ، فطبيعى أن يكون تجنب الرقص بالأسلحة راجعا الى حظر استخدام الأسلحة على الشعب فى مصر لأى سبب كان ولا سيما بعـد حادثة دنشـواى سنة ١٩٠٦ ، خشية حدوث اضطرابات تعرض الأمن للخطر .

وكان هؤلاء الراقصون من أهل السـودان يترددون على الأحياء الشعبية لأداء رقصاتهم التقليدية التى فقدت حينذاك صفتها المقترنة بحفـلات الزفاف ، ولم تعد حتى الربع الأول من القرن الحالى سوى وسيلة ترفيهية ، أو من بين أساليب التسول التى تلاشت بعدئذ ، ولم يبق من بين الرقصات النوبية التى نوهنا عنها ، والتى امتد تاريخهـا الى العهد الفرعونى ، سوى ظاهرة بسيطة ضيقة المجـال تمثلت فى بعض رقصات الزار السودانى التى مثلتهـا المصورة « فتحية ذهنى (١) » فى لوحة توجد حاليا بالمتحف الشعبى التابع للجمعية الجغرافية ، رسمتها سنة ١٩٣٣ ، ومثلت فيها الكودية من النساء ــ السـودانيات وصـاحبة الزار ترقص بالخنجر وهى مرتدية الزى السودانى .

وغنى عن البيان أن مثل هـذا الزار بمثابة رقصـة تقترن فيها صاحبة الزار اقترانا وهميا بأحد الجان لتبرأ

(١) انظر شكل ٢٨ .

مما أصابها من أمراض تحول دون حيويتها ، أى أن الزار هو الآخر كان من بين ضروب الرقصات التى تصاحب الزواج ، والتى تشبه فى مظهرها ومضمونها تلك الرقصات التى كان يؤديها أهل النوبة فى العهود القديمة عند اقبالهم على مواسم الزفاف ، فيتقدم جموع من الشبان والشابات من أهل القرى والنجوع ليزفوا جميعا فى وقت واحد ، أو يشرعوا فى الخطبة فى موعد محدد من السنة .

وقد نتطلع — تبيان هـذه المقارنات — الى الوقوف على الخطوات التفصيلية التى كانت تتجدد بها رقصة الدرع التى تقدم الحديث عنها ، والتى تصور بعض الستور القبطية القديمة خطى قريبة منهـا ، كما نرى فى ستور أخرى أوجها جديدة للرقصة نفسها ، فما أن نفحص هذه الأكفان الصوفية النسيج ، ونسجل ما استحدث فيها من خطى متعددة لهذه الرقصة ، حتى يتسنى جمع ما يقرب من عشرين وجها لرقصة الدرع ، وفيما عدا الخطى العشرين تبدو الحركات متكررة أو مطابقة لاحدى هذه الخطوات .

ولو أن المرء استعرض بعدئذ العشرين خطوة التى أمكن حصرها ، لتنسى له ترتيبها فيما يشبه مبـدأ حركة الراقص ، وأطوار تعاقب حركات ساقيه وذراعيه ، واتجاهه تارة الى اليسار وأخرى الى اليمين ، فنرى الراقص فى أولى (١) حركاته — فى مثل هذا التنسيق — ممسكا بالدرع

---

(١) انظر شكل ٢٩ .

في ذراعه اليمنى ، مع ارسال ذراعه اليسرى الى الخلف ، في حين تتجه ساقه اليسرى الى جهة اليمين ، مستندة على طرف القدم ، أو بالأحرى على المشط • ونرى الساق اليمنى في هذه الأثناء منثنية ومرسلة الى الخلف ، كما لو كانت في حركة انقضاض ــ والراقص ضاغط بثقل جسمه على مشط قدمه اليسرى ، وكأنه بهذه الدكة يندفع الى حلبة الرقص ، حيث نراه في المنظر الثاني (١) وقد اعتدل ، فوجد رأسه نحو يساره ، أي يمين الصورة ، ونراه قد رفع في الوقت نفسه يده اليسرى الى أعلى مع ثنى المرفق ، وتظل اليد اليمنى ممسكة بالدرع ، جاذبة اياه نحو الصدر • أما الساقان فمنفرجتان انفراجا بسيطا كل في جهة الذراع المقابلة لها ، مع الضغط على مشط القدم اليمنى دون كعبها ، كأن الراقص قد استعد للقفز الى يمينه •

ويتضح لنا في الشكلين التاليين (٢) وفقا لهذا الترتيب أنه قد اندفع بالفعل نحو يمينه (يسار الصورة) ، اذ يزداد انفراج الساقين ، وقد تركز ثقل الجسم في حركته على مشط القدم اليمنى ، فتظهر الساق بفعل الضغط الواقع عليها منثنية قليلا ، ولا سيما بعد اطاحة الساق اليسرى الى الخلف في حركة وثب قوية تضطر الرأس والجسم الى الانحناء نحو الجهة المراد الوصول اليها ، وهى على يمين الراقص • وتظل اليد اليسرى خلال هذه الوثبة

---

(١) انظر شكل ٣٠ •

(٢) انظر شكلي ٣١ ــ ٣٢ •

مرفوعة ، مع ثنى المرفق ، كما لو كانت تحيى المتفرجين أو تودعهم - كما تستمر الذراع اليمنى قابضة على الدرع جاذبة اياها بقوة لتلتصق بالصدر ، وذلك لتيسير قفز الجسم وخفة حركته •

ويبدو أن الراقص يتوقف فجأة بعد قفزته ، برغم عنفها ، اذ تتشبث أصابع القدم اليسرى بالأرض كيلا تنزلق من شدة الاندفاع ، ويضطره ثقل الجسم - اثر هذا التوقف الفجائى - الى ثنى الركبتين ، مع بقاء الساقين منفرجتين ، وكل من القدمين فى اتجاه الذراع المقابلة لهـا •

ونلاحظ أن الذراع التى كانت جاذبة للدرع قد انبسطت قليلا ، فابتعدت الدرع عن صدر الراقص الذى بدأ حركة دائرية بساعدة الأيسر الذى ظل مرفوعا الى أعلى حتى هذه اللحظة ، حيث كان جسم الراقص المجرد من أى ثياب متلفعا بنطاق أحاط برقبته ، وانسدل الى الخلف فوق الكتفين ، ويلتف طرفا النطاق قبل انسدالهما الى الخلف على العضدين لفة واحدة ، وتحول حركة الذراع اليمنى الممسكة بالدرع دون انفكاك النطاق من جهتها ، فى حين ينفك طرف النطاق الملفوف على الذراع اليسرى اذ سرعان ما تنزلق اللفة المحيطة بالعضد ، فتصل بفعل الحركة الى الساعد ، ومنه الى معصم اليد • ولولا مد الذراع اليسرى طوال الحركات السابقة الى أعلى لانزلق الطرف الأيسر للنطاق الى معصم ذراعها ، منذ أول خطوة فى حركات هذه الرقصة •

ثم ترسل الذراع اليسرى في الوضع الخامس (١) الى أسـفل ، وتتجه اليد كما لو كانت توشـك أن تثبت فى الخصر ، حتى تنزلق حـلقة النطاق الملفـوفة على الذراع وتنحل ،وحينئذ تمتد أصابع هذه اليد التى أصبح ظاهرها الى الأمام وباطنها الى الخلف ـ تمتد لتجذب النطاق المتدلى ، وتطيح به فى حـركة دائرية الى الخلف ، من فوق الـكتف اليسرى .

وسرعان ما تنفرد الذراع الى أسـفل مرة أخرى ، مكورة الحركة نفسها ، وذلك بمجرد حل حلقات النطاق عن الذراع . وينتهى وضع الحركة الخامسة بأن تفك الذراع اليسرى النطاق الملفوف عليها ، فلا يبقى منه الا الطرف المدلى خلف الكتف اليسرى ، على حين يظل الطرف الآخر ملتفـا خلف الكتف اليمنى والذراع اليمنى الممسـكة بالدرع

وما تكاد الذراع اليسرى ترتفع لقذف آخر حلقة من النطاق المضروب حولها ، حتى يندفع الراقص فجـأة من جديد الى يمينه (يسار الصورة) ، اذ تمتد ساقه اليسرى الى اليمنى ضاغطة على مشط القـدم (٢) ، فى حين تمتد الساق اليمنى فى عنف الى الخلف لتستند على أطراف أصابع قدمها هى الأخرى . ويتحـول حينذاك الرأس من جهـة

(١) انظر شكل ٣٣ .
(٢) انظر شكل ٣٤ .

اليسار الى جهة اليمين ، وكأن عدوا وهميا أوشك أن ينقض على الراقص من جهة اليمين ، فنراه يرفع درعه على سبيل الاحتماء بها (١) ، وتنثني الذراع اليسرى استعدادا لقذف العدو المنقض بما يشبه الحجر الصغير ، ففي عدد من الجامات وقطع من النسيج القبطي تظهر فجأة في يد الراقص — وهي في هــذا الوضــع — قطعة الحجر هذه أو ما شاكلها ، وقد يكون التقطها من الأرض عند التفاتته السريعة •

ويظل الراقص خــلال الحركات التالية ينقض تارة نحو اليمين (٢) ، وقد انثنت ساقه اليمنى ليقفز بعنف ، ويتأرجح جســــمه في هــذه الحالة على ساقه اليسرى التي تكون قد اســتقامت ، لتحتمل ثقل الجســم ، ونراه تارة أخرى قد ارتد نحو اليسار ، كما لو كان يتفادى في ادباره لطمة للعدو ، ويكون ثقل الجسم حينئذ على الساق اليمنى وتنثني الســاق اليسرى متخذة خطوة الفــرار والتقهقر • الا أن مناورة الهجــوم والفرار من لطمات العــدو الوهمي تستمر طويلا ، حيث يبدو أن الراقص قد استهان ببأس عدوه ، فنراه يمد ذراعه اليسرى الى أســـفل (٣) ، وقد انبسطت يده التي تكون قد قذفت الى أعلى بالمجســر الذي امسكته قبل ذلك • أما الذراع اليمنى التي كانت ممسكة بالدرع حتى الآن فقد فكت قبضتها عنه ، وتركته يسقط

(١) انظر شكل ٣٥ •

(٢) انظر شكل ٣٦ •

(٣) انظر شكل ٣٧ •

على الأرض . واذ ترتفع الذراع اليمنى الى أعـلى (١) ، وساعدها قد انثنى من عند المرفق ، واليد منبسطة كما لو كانت تشير أو تحيي الناس ــ نرى الساق اليمنى قد انثنت الى الخلف تلقفت الدرع الساقطة بضربة بكعب القدم اليمنى ، تدفعه الى أعلى دون أن يمس الأرض . وتشبه حركة الدرع وهي تتأرجح على كعب القدم حذق لاعبى كرة القدم في جعلهم الكرة تتأرجح على مقدمة أقدامهم أو أعقابها، الا أن حركة هذه الرقصة القبطية القديمة تزيد في كونها تعتمد على قذف الدرع بظهر القدم اليمنى ، واطاحته الى أعلى ، ثم الركوع بسرعة على الركبتين ، مع ثنى الذراع اليسرى ، ومدها الى الخلف ، لتلقف الدرع وتطيح به الى أعلى من اليمين الى اليسار .

وهناك قطع من النسيج تبين خطوة قد تكون الحادية عشرة (٢) في هذا النسق من التسلسل ، وفيها يبـدو الراقص راكعا على ركبته اليسرى وثانيا ساقه اليمنى ، كما لو كان يهم بالوقوف بعد ركوعه . وبينما تتجه أنظاره نحو اليمين ، تنثنى ذراعه اليسرى ــ كما سبق القول ــ استعدادا لتلقف الدرع ، وتمتد ذراعه اليمنى لحفظ توازن الجسم .

وما أن يقف الراقص بعد ذلك حتى نراه يقف بامتداد جسمه على طرف قدمه اليسرى ، حيث انثنت الساق اليمنى استعدادا للقفز الى جهة اليمين .

---

(١) انظر شكل ٣٨ .

(٢) انظر شكل ٣٩ .

وإذ نلاحظ الذراع اليسرى قد امتدت الى أسفل بعد أن تلقفت الدرع ، نتبين أن الذراع اليمنى قد انثنت وامتد ساعدها الى أعلى مع بسط اليد والأنامل (١) ، وميل الرأس الى الخلف من جهة اليسار ، وكأن العينين شاخصتان الى أعلى ترقبان شيئا فى السماء من جهة اليمين .

ثم يعتدل جسم الراقص بعد هذه المناورة ، حيث يدور بجسمه على قدمه اليسرى ، فيتوجه كلية الى اليسار ، مع استمرار رفع الذراع اليمنى على النحو الذى أوضحناه فى الوضع السابق ، مع جذبها الى الصدر (٢) وترتفع الذراع اليسرى حينذاك رافعة الدرع ، كأنها تحاول أن تقى به الرأس الذى أصبح متجها الى اليسار ، وتبدو الساق اليمنى فى هذه الحالة كأنها تقفز على أطرافها الى اليسار ، والساق اليسرى مرسلة الى الخلف ، مع ارتكازها هى أيضا على المشط .

ومن المرجح أن يكون عماد الالتفاتات الفجائية التى يؤديها الراقص ، متجهـا تارة نحو اليمين وأخرى نحو اليسار من المرجح أن يكون عمادها على حركة الأرداف ، اذ نتبين فى الحلقات التالية لهذه الرقصة ــ اذ صح ترتيبها على هذا النحو ــ أن الراقص اتجه فجأة الى اليمين (٣) ،

---

(١) انظر أشكال ٤٠ ــ ٤١ ــ ٤٢ .

(٢) انظر شكل ٤٣ .

(٣) انظر شكل ٤٤ .

وذراعه اليمنى منثنية من عند المرفق ، ومتجهة الى أعلى ، مع بقاء الذراع اليسرى قابضة على الدرع جاذبة اياه نحو الصــــدر ، والســــاق اليمنى قد خطت خطوة ضيقة نحو اليمين ، مع ارسال الساق اليسرى وثنى الركبة الى الخلف من جهة اليسار .

ويتظاهر الراقص بعد ذلك بالفرار (١) ، مرتدا من جديد الى اليسار ، حيث تتجه ساقه اليمنى نحو يساره ، تنثنى الساق اليسرى الى يمين الراقص ، ويظل جسده فى هذه الالتفاتة متجها الى اليســــار مع اتجاه الرأس الذى لا يزال يرقب عدوا وهميا جاثما عن يمينه فلا تنظر العينان الى الوضع الذى تخطو اليه القدمان ، وذلك لشدة الانشغال بالعدو المنقض .

وتقضى حــركة الفــرد أن ينحنى الراقص بذارعه الممســـكة بالدرع الى الأمام (٢) ، مع رفــع الذراع اليمنى المنثنية الى أعلى ، لتتقى الطعنــات الوهمية من الخصــم ، وتحول دون اصابة الرأس (٣) .

ثم تبدأ — على ما يظهر فى الحلقة التالية (٤) — حركة اطاحة النطاق الملتف حول الكتف اليمنى ، والضارب حول العضد ، الى الخلف ، على النحو الذى تقدم ذكره فى الخطوة الخامسة ، حيث قام ساعد الذراع اليسرى بحركة دائرية

---

(١) انظر شكل ٤٥ .

(٢) انظر شكل ٤٦ .

(٣) انظر شكل ٤٧ — ٤٨ .

(٤) انظر شكل ٤٩ .

فكت النطـــاق ولفته على الذراع من جديد • وكأن ادارة النطاق بهذه الكيفية وسيلة للدفاع وصد طعنات العـــدو الوهمي الذى يلاحق الراقص تارة من جهة اليمين وأخرى من جهة اليسار (١) •

وقد تنتهي الرقصـــة بتخلص الراقص من نطاقه كلية ، فيظهر عارى الجسد تماما (٢) ، وقد شخصت عيناه من جديد الى أعلى ، وذلك في أثناء التفاته وقفزه تارة الى اليمين وأخرى الى اليسار ، والدرع تقذف تارة بكعب القدم اليمنى ، فتتلقفها اليد اليسرى ، وتقذف تارة أخرى بكعب القدم اليسرى ، فتتلقفها اليد اليمنى •

ولشـــدة حـــذق الراقص يؤدى حركاته راكعـا على الأرض تارة، أو راكضا أخرى، ورأسه برغم هذا مرسل إلى الخلف ، وعيناه شاخصتان الى أعلى تتطلعان الى الســـماء تبحثان بين الاجرام عن نجم ينبىء ببداية موسم زراعى أو حادث جديد •

ومن المحتمل أن يكون الافتداء هـــو المعنى المقصـــود بهذه الرقصـــة التى يؤديها شاب عارى الجســـد لا يتجاوز عمـره الرابعة عشرة ، فالشاب المراهق يحـــارب الأرواح والأعداء الشريرة ، ثم يهب نفسه بعد ذلك الى الآلهة التى كان يتطلع اليها دائما •

---

(١) انظر شكل ٥٠ •

(٢) انظر شكل ٢٠ •

والرقصة في صورتها هذه رقصة وثنية ولا شك ، تحمل معنى افتداء أجساد الصبية الممتلئة بالحياة وهبتها الى الآلهــة فداء لروح الميت ، أو فداء للمحصــول الزراعى الجديد، بطقوس وقديات تتخذ مظهر طرد الأرواح الشريرة، ورصد الطالع السعيد ، وتقديم الجسد العارى لاستجلاب رضى الآلهة (١) .

ولا يحتاج هــذا اللون من الفداء الى قتــل الفدية أو ذبحها وما الى ذلك من سبل دموية كانت تتبع قبل ذلك ، بقدر ما يقتضى التقليد الوثنى الفداء عن طريق الدعارة أو الرقص ، الأمــــر الذى حتم صــــفة الدعارة على راقصى وراقصات المعــابد الوثنية القديمة فى الحضـــــارة المصرية القديمة فى الأسرات المتأخرة منها ، وكذلك فى حضارات اليونان والرومان وغيرها ، مما ظلت طقوسها عالقة بأذهان الشعبين حتى بعد تلاشى هذه العقائد بقرون عديدة . وقد ظلت آثار هذه الطقوس قائمة لا حتى العصر القبطى الذى مثلها وسجلها على أكفان الموتى ، برغم مخالفتها لمبادىء الديانة المســيحية ، وانما ظلت قائمة حتى أواخــر القرن الماضى وبداية القرن الحالى ، حيث ظهرت فى بعض العادات والتقاليد الشعبية .

وقبل أن نعرض بعض هذه العادات والتقاليد الشعبية ننوه بأن صورة الصبية من الراقصين قد حفرت على كثير

---

(١) أنظر شكل ٥٦ .

من عظام الحيوانات ترجع هي الأخرى الى العهد القبطى ، فبالمتحف القبطى ، وفى كثير من المجموعات الخاصة ، أجزاء من عظام حيوانية حفرت عليها صور شبان عرايا الأجساد يؤدون رقصات كالتى نراها منسوجة على الأقمشة القبطية ، ومنها الرقصة التي أوردناها .

ومن بين هذه العظام المصقولة ما يصور الراقصين وقد لفعوا أكتافهم بنطاق كالذى يكثر تصويره فى النسيج المعاصر له (١) وقد وجدت هذه العظام المحفورة عليها صور الراقصين والراقصات في مقابر الموتى ، مما يدل على أنها كانت ـ كالأكفان الصوفية المنقوشة ـ من بين الأشياء التى جرت العادة على دفنها بصحبة الموتى فى الأزمنة القديمة .

---

(١) ومن الدارسين للآثار من يطلق على هذه الرقصة اسم رقصة الهرج وبالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية نماذج فخارية تصور هذه الرقصة واندرجت في دليل المتحف المذكور تحت هذا الاسم ويبدو من جهة أخرى أن رقصة الهرج انتشرت بعد ذلك في كثير من الأقطار وظلت شائعة في مصر حتى نهاية القرن الماضي حيث كانت تتقدم في بعض الأحيان موكب العروس .

رقصة المقلاع على الأقمشة القبطية وفى الفن الشعبى

ولو أننا عدنا الى النقوش المنسوجة على الأكفان القبطية لرأينا أن رقصة الدرع التى يؤديها راقص عارى الجسد لم تكن من بين الرقصات الشاذة أو المسرفة فى الاباحية اذ هناك رقصة المقلاع ، على الأقمشة القبطية أيضا • كما أن فى الفن الشعبى رقصات أخرى لم يتسن حصر خطاها ، يقوم بأدائها صبية عراة الأجساد ، منهم من يقوم برقصات ثنائية ، يرسل فى احدى خطاها الصبيان العاريان رأسيهما الى الوراء وأعينهما شاخصة الى أعلى •

ومن بين الرقصات التى أمكن تسجيلها فى هذا السبيل رقصة يمسك فيها الصبى العارى الجسد بعصوين قصيرتين ، تعلو كل منهما عارضة تشبه الصليب أو شكل يشبه المقلاع • يقبض الراقص بكل يد من يديه على عصا يحركها بحذق ويديرها تارة الى أعلى وأخرى الى أسفل فيما يشبه حركة النقرزان الشعبى ولقد أورد المؤلف

« ريفو » (١) في كتابه الذي نشره سنة ١٨٢٧ رسما لصبيين عاريين تماما (٢) فيما عدا نطاقا أو ملفحة ألقاها كل منهما حول كتفيه . ويمسك كلا الصبيين بيديه مقلاعا خشبيا ، في نهايته عارضة تشبه صفحة الكتاب ، وقد انقض كل منهما على الآخر بهذا المقلاع أو نحوه ، محاولا تجريد زميله من نطاقه ، أو محاولا اصابته بطرفها . وقد ثبت كل من الصبيين على رأسه طاقية أو زنطا تخرج من أعلاه خصلة شعر . وتبدو هذه اللعبة على غرابتها شديدة الشبه بالرسوم القبطية التي تمثل احدى الرقصات الدارجة في مصر قبيل القرن العاشر الميلادي (٣) .

ويظل الراقص في مثل هذه السلسلة من الرقصات القبطية الأخيرة يرمي بطرف نقابه على كتفه ومن حول ذراعه ، ويصل به الحذق أحيانا الى قذف النطاق بيديه الى أعلى ، فيطير في الهواء على هيئة ثعبان ، ثم يهبط على رأس الراقص الذي يعود فيتلقفه بيده ، ليعاود قذفه محركا اياه في حركات متباينة .

ولعل أمثال هؤلاء الغلمان الراقصين هم الذين نوه عنهم ابن اياس وغيره من الكتاب العرب في وصفهم بعض العادات الدارجة في الأعياد القبطية ، مثل عيد النيروز ،

(١) Rifaud, C.J.J., Voyage en Egypte, en Nubie, depuis 1805-1828 (Munich — Lacroix)

(٢) انظر شكل ٥٢ .

(٣) انظر اشكال ٥٣ ــ ٥٤ ــ ٥٥ .

او عيد النقطة ، وما شاكل ذلك ، مما أوردنا ذكره في غير هذا المكان . كذلك يبدو من دراسة صور هؤلاء الغلمان الراقصين أنهم هم الذين أخفق الكتـــاب الأوروبيون في القرن الماضي في وصفهم أو التعرف على أصول صـــناعتهم وتقاليدهم القديمة ، اذ أن بعض الـكتاب الأجانب الذين زاروا مصر في بداية القرن التاسع عشر، أمثال «شانتر»(١) و « سان جون » (٢) قد أرجعوا انتشار الغلمان الراقصين الى افتقار العواصـــم المصرية كالقاهرة والاسـكندرية الى « غوازى » و « عوالم » ، ولاسيما بعد أن نفاهم محمد على الى الصعيد ، وبخاصة اسـنا ، الأمر الذى حمل نفرا من الصبية والغلمان على ارتداء ملابس النسوة ، وتقليد حركات « الغوازى » والراقصـــات اللاتى حرمت عليهن الاقامة في شمالى البلاد ، ولاسيما عواصمها .

غير أن هذه الملاحظة قد تكون على غير أساس ، اذ تدلنا الرسوم المصورة على النسيج القبطى ، وكذلك الحفر على العظام التى وجدت بالمقابر القبطية ، على قيام ــ الغلمان بالرقص منـذ زمن طويل . وقد يرجع هـذا التقليد الى القرون الأولى الميلادية ، أو قبل ذلك في غضون الحضـــارة اليونانية الرومانية ، حينما كان الرقص من بين الطقوس الدينية ذات الطابع الاباحى .

(١) Chantre, E., Recherches Anthropologiques — Egypte (Lyon, Rev. 1904)

(٢) St. ohn, J.A., Egypt and Mohamed Ali (London, Longman, 1834

ويضيف المؤلف « شانتر (١) » (سنة ١٩٠٤) أن الراقصين والراقصات وقتذاك كانوا ينتمون الى قبائل الغجر الذين كان يبلغ عددهم فى مصر فى بداية القرن العشرين ٥٢٦٦ ، ومنهم من كان يعمل رفاعيا الى جانب رقصه ، ومنهم من كان يدق الوشم ، ولا سيما «الغوازى» أسوة بالكاهنات المصريات القدامى اللاتى كن — على حد قول الباحث « كايمر » — يسمين أنفسهن كاهنات هاتور ، وكن يمارسن الرقص بداخل المعابد .

ويضيف « كايمر » (٢) أن نساء الغجر أصبحن يقمن بدق الوشم ، وتقوم الغوازى أيضا بالدور نفسه فى الختان ودق الوشم ، أسوة بالغجريات .

ومن المرجح أن يكون الغجر طوائف متخلفة لأرباب حرف الرقص ممن كانوا يحيون المهرجانات والموالد منذ العهود القبطية والعصور التى لحقتها .

ومما يؤيد هذا الرأى قول الكاتب « سونيني (٣) » (سنة ١٨٠٠) أن العادة قد جرت فى مصر أن يعقب رقصات الغوازى فى الموالد استعراضات لألعاب الحواة

---

(١) Keimer L., Remarquess ur le Tatouage dans l'Egypte Ancienne (Mémoires Inst. dêEgypte, T. 33 — 1948)

(٢) Sonnini, Travels in Upper and Lower Egypt, 1800

(٣) انظر شكل ٥٦ .

الذين درجوا على اظهار البراعة في قذف الكرات أو الأحجار ولقفها ، وغير ذلك من حيل يبرعون في أدائها . وكان بصحبة هذا الفريق من الراقصين والراقصات والحواة مهرج يضحك المتفرجين بحركاته وأفعاله المثيرة والباعثة في غرابتها على انبساطهم .

رقصة الخيال أو أمير النيروز في الفنون الشعبية القديمة

وقد يخطر بذهن المرء وهو يقرأ مثل هذه الدراسات الأجنبية عن عالم الحواة والغجر والغوازي والراقصين ، ذلك الوصف الذي أورده ابن اياس (١) في أحداث سنة ٧٨٧ هـ أي القرن الثالث عشر الميلادي ، عن وصف عيد النيروز ، حيث يجتمع فيه السواد الأعظم من العوام وغيرهم من الأسافل ، يركبون منهم شخصا خليعا على حمار ، وهو عريان ، وعلى رأسه طرطور خوص ، فيسمونه أمير النيروز .

فهذا الوصف على اقتضابه يوحي بأنه قد تكون هناك صلة بين أمير النيروز هذا وما كان يقوم به من تهريج وهو ممتط حمارا ، وبين من سموا بعد ذلك في القرون الأخيرة بالغجر والمهرجين وغيرهم ، ممن كانوا يعيشون في صورة

(١) ابن اياس بدائع الزهور في وقائع الدهور .

طوائف شبه منعزلة عن المجتمع وعلى قول بعض الباحثين أنه كانت لهم لغة قائمة بذاتها ، حاول البعض تسجيلها .

واذ ننوه بهذه الصلة بين أمير النيروز والغجر ، نربط من جهة أخرى بين وصف المهرج العارى المتطى حمارا ، ونقش قبطى من النوع الذى درج نسجه على أكفان الموتى . صور فيه صبى عار الا من نطاق أو ملفحة أرسلها حول رقبته ، وقد امتطى جوادا .

وتبين الصور (١) المتعددة هذا الفارس العارى وهو يؤدى حركات راقص يرقص عاريا على جواده . وقد يكون هذا التقليد قد تحول فيما بعد الى جعل الصبى الراقصين على الجواد مهرجا عاريا يمتطى حمارا ، وعلى رأسه طرطور من الخوص ، على النحو الذى ورد فى وصف ابن اياس .

ومهما يكن من أمر فقد حاولنا بهذه المقارنات المتعددة ربط تقليد الغلمان الراقصين على النحو الذى صورت فيه على الأقمشة القبطية المنسوجة حوالى القرن العاشر الميلادى أو بعد ذلك بقليل — ربطها بوقائع تاريخية ، ووصف بقايا شعبية قديمة استمرت حتى بداية القرن الحالى فى مصر ، مما يرجح كونها مظاهر منحلة ومتدهورة لتقاليد قديمة كانت ، مقرونة — منذ الأزمنة الوثنية ، قبل المسيحية بقرون عديدة — بطقوس دينية تقام فى أعياد موسمية .

---

(١) انظر اشكال ٥٧ — ٥٨ — ٥٩ — ٦٠ .

وهى وإن كانت فى بدايتها قد قامت على تمثيل أنواع من الخلاعة أو الاباحية ، فلم تكن لغير تمثيل طقس دينى ، له مناسبات محددة ، ولم تكن قائمة لاثارة الشـــهوات وبث روح الانحلال الخلقى بين أفراد المجتمع أسوة بمـا كانت تقتضيه طقوس الراقصات الفرعونية فيما مضى .

رقصة النحلة

ومن غريب المصادفة أن الثوب الجنائزى الذى نوهنا عنه ، وصور عليه بطريقة النسيج رقصة الخيال ، يبين على أحد جوانبه مشاهد متعاقبة لرقصة تقوم بها امرأة تخلع ثيابها تدريجيا ، وقد صورت في تسعة مشاهد دائرية متعاقبة تظهر فى أولها بسروال شد على خصرها بنطاق ، فى حين تعرى سائر جسدها (١) ، وقد ثنت ذراعيها ، وثبتتهما على خصرها ، وبدا من تحت السروال أنها تضم ركبتيها وقدميها مع ثنى الساقين لتحفظ توازن جسمها ـ وهى فى هذا الوضع ـ عن طريق موازنة استقامة الساق والظهر مع حركة الأرداف التى تحرك الساقين ، وبالأحرى الركبتين ، ذات اليمين وذات اليسار ، على حين ينظر الوجه الى يمين الراقصة (ويسار الصورة) •

وفى المشهد الثانى تقف الراقصة على ما يبدو على

---

(١) انظر شكل ٦١ •

اطـراف قدميها متأرجحـة ذات اليمين وذات اليسار (١) . ومحركة في أثناء تأرجحها النطاق الذى يتدلى من خصرها .

ولا يختلف الشكل الثالث (٢) عن الوضعين السابقين فيما عدا ابعاد الراقصـة ركبتيها عن بعضهما اسـتعدادا للوثب ، كما تؤكده الحركة الرابعة ، حيث تخطو بساقها اليسرى نحو يمينها ، وتتخلف ساقها اليمنى الى الوراء ، وتظل حـركة الذراعين المثنيتين والمسـكتين بالخصر على ما كانت عليه ، كما يظل الوجه ناظرا الى يمين الجسم (٣) (يسار الصورة) .

وتبدو الراقصة في الحركة الخامسة (٤) وقد ضمت قدميها وثنت ساقيها مرة أخرى مع ابعاد الركبتين عن بعضهما وبقاء حركة الذراعين والرأس على ما تقدم .

وتظهر في المشهد السادس درع (٥) تكاد تلاصـق مرفق الزند المثنى للذراع اليمنى وقد ابتعـدت الذراع اليسرى عن الخصر ، وامتدت اليد اليسرى كأنهـا على استعداد لتلقف الدرع القائم في الجهـة المقابلة ، وذلك عند دوران الجسم فجاة نحو اليمين أما الساقان فتبدوان

---

(١) انظر شكل ٦٢ .
(٢) انظر شكل ٦٣ .
(٣) انظر شكل ٦٤ .
(٤) انظر شكل ٦٥ .
(٥) انظر شكل ٦٦ .

مضمومتين ومرتكزتين على طرفي المشطين ٠

ويرجح أن يكون بين حركات هذه الرقصة تلقف درع تارة وقوس يقذفها أحد المعاونين نحو الراقصة تارة أخرى فتتلقفهما دون أن تحرك قدميها ، وانما تلقفهما وهي واقفة على مشطيها (١) ، وحافظة توازن جسمها ، مع ارتكاز احدى يديها على خصرها ويبدو أن الراقصة تعود الى وقفتها الأولى بعد تلقفها الدرع ، أو قد يكون طوقا واضعة يديها عند الخصر ، ناظرة الى يمينها ، محركة ساقيها الى اليمين واليسار ، تهم بحركة أكثر براعة وحذقا في القدرة على تلقف الأشياء حيث يقذف المعاون قوسا (٢) عن يسار الراقصة أى في الجهة التي لا تنظر اليها ، مما يضطرها الى تلقفه في التفاتة سريعة دون النظر الى موضعه في أثناء قذفه ٠

وتنتهي الحركة في هذه الرقصة باسدال الراقصة نطاقها أو سروالها وتجردها من الثياب كلية (٣) ، فنراها ترفع يدها اليمنى الى أعلى كأنها تحيي المشاهدين ، وتمد ذراعها اليسرى الى جانبها ، في حين تخطو الساق اليسرى نحو اليمين ، وتتأخر الساق اليمنى الى الخلف بعيدا عن النطاق أو السروال الذي بدأ يسقط على الأرض ٠

---

(١) انظر شكل ٦٧ ٠

(٢) انظر شكل ٦٨ ٠

(٣) انظر شكل ٦٩ ٠

ولعلها تقوم بعد تلك التجربة برقصة تعتمد فيهما على الأرداف والذراعين دون تقيدهما فى هذه الحالة •

وقد تكون الصورة التى تمخضت عنها هذه الرقصة عبر القرون هى تلك الرقصة التى سجلها بعض المؤلفين الأجانب وصورها خلال منتصف القرن الماضى ، حيث كان يطلق عليها اسم « رقصة النحلة » التى اشتهرت فى مدينة اسنا بصعيد مصر ، وكانت تقوم بها راقصات يغلب أن يكن من النوبيات •

ورقصة النحلة فى زعم الراقصة تقوم على أن نحلة قد نفذت الى ثيابها الداخلية فتصيح الراقصة متظاهرة بالفزع والألم من لدغ النحلة ، فتتعرى تارة باحثة عن مصدر اللدغ ، وتتستر أخرى ، مؤدية فى أثناء ذلك حركات راقصة بأردافها وخصرها • ويزداد عنف هذه الحركات تدريجيا ، على زعم أن آلام اللدغ قد تزايدت ، مما يضطر الراقصة الى التجرد عن ثيابها قطعة بعد أخرى ، حتى تبدو عارية تماما أمام المتفرجين •

وكانت هذه الرقصة من بين الرقصات التى اتصفت بالغلظة ، ولمجانبتها الرقة التى كانت تلازم رقصات العوالم اللاتى درجن على الرقص أمام المماليك وفى قصورهم •

ولعل شعبية رقصة النحلة وأباحيتها تجعلانهما اقرب صلة بالرقصة القبطية التى أوضحناها فيما سبق (١) ، والتى قد يكون لها ـ أسوة بغيرها من الرقصات القبطية ـ مصادر وثنية قديمة كانت قائمة بعد العهود القبطية عند الشعبيين والغجر •

---

(١) انظر شكل ٧٠ •

الرقصات اليونانية والرومانية القديمة

وتتضح هذه الظاهرة التي أدت الى فصام ألوان الرقص الشعبي عن فنون الرقص التي كان يلهو بها أهل اليسار في عصر المماليك ، وذلك الفصام الذي جعل كل لون من لوني الرقص الشعبي والمملوكي مختلفين ومتباينين تباينا تاما — تتضح ظاهرة الفصام هذه في ألوان الرقص القبطي عند بدايته ، فتصور لنا الأقمشة القبطية ، ولا سيما المصورة على ستور أكفان الموتى ، رقصات شديدة الشبه بالرقصات اليونانية ، حتى يكاد يختلط الأمر على المرء ، فلا يدرى أهذه من صنع يونانيين أم مصريين؟ . فقوام الراقصين والراقصات يوحي في اتساقه بجمال الفنون اليونانية القديمة ، ولا سيما أن الملابس المصورة في هذا الضرب من الرقص القبطي تشبه الستور اليونانية القديمة مما لا يدع مجالا للشك في أنها قد استوحت خطاها وأساليبها ، بل ذوقها وقواعدها العامة من الفنون اليونانية القديمة ، ثم الرومانية من بعدها ، حيث يكاد يجزم الناظر اليها أن الراقصين أجانب عن مصر .

ثم لا نلبث أن نرى أنماط النسج القبطى قد تغيرت وزادت شعبية رسومها ، فلم تعد تبغى تصوير محاسن الشخصيات اليونانية الراقصة بقدر سعيها لتصوير رقصات دارجة في المحيط القبطى ، وانشقت قواعدها عن القوعد اليونانية القديمة ، واستندت تارة على بقايا رقصات فرعونية أو نوبية ، وربما على مزيج مشوه من الرقصات اليونانية الرومانية التى انفردت فى غرابتها وسبل أدائها والطابع المحلى الصميم ، وذلك قد يتسنى بدراسة الرقصات المبينة على الأقمشة القبطية (١) ، أو المنحوتة على أجزاء من عظام الحيوان (٢) ، مما كان يدفن مع جثث الموتى ، تلك الرقصات التى اصطبغت بالطابع اليونانى الرومانى — يتسنى الوقوف على خطوات رقصات يونانية قديمة سجلت فى مصر كما سجلت على آثار اليونان وغيرها من الأقطار التى امتدت اليها آثار هذه الحضارة وثقافتها ، بالاضافة الى فنونها ٠

غير أنه يتعذر — باستعراض مثل هذه النماذج المنسوجة على القماش القبطى — الاهتداء الى رقصات لها ارتباط بتراث هذه البلاد ٠ وهذا الارتباط قد لا نوفق اليه الا بدراستنا ما يشذ فى الأنماط القبطية عن الطابع

---

(١) انظر شكلى ٧١ — ٧٢ ٠

(٢) انظر شكلى ٧٣ — ٧٤ ٠

اليونانى الرومانى ، كالأمثلة التى أوردناها قبل ذلك فى رقصة الدرع ، ورقصة الخيال ثم رقصة المقلاع ،ورقصة النحلة ـ تلك الرقصات التى لانظائر لها فى الرقصات الشعبية ، ولها فى بعض الأحيان قرائن برقصات فرعونية قديمة ٠

رقصة القرفصاء

ومن بين التماثيل المصرية التى ترجع الى العهـــد اليونانى الرومانى ما يصور المعبود « بس » وقد حمل على كتفيه امرأة كأنهـــا جالســـة القرفصـــاء ، واســـندت كلتا قدميها على ذراعى المعبود «بس» .(١) • ويبدو أن هذه المرأة الجالسة فى الوضع الغريب على ذراعى وكتفى «بس» اله الرقص ، لها صـــلة بالرقص ، ان لم تــكن راقصـــة بالفعل • وقد ظهرت المرأة فى العديد من نسخ هـــذا التمثال المصنوع من الفخار، بل المصـــبوب فيه ، عارية الجسد •

وهناك بعض الأختام التى ربما تكون قد صـــنعت فى الفترة نفسها ، نحتت عليهـــا أشـــكال هذه المرأة العارية ، والمتوجة بهالة ، والحاملة فى يديها ما يشـــبه الهالة أو الطوق المشـــع بالنور أو غـــير ذلك من أدوات تستخدم فى الرقصات قد تشبه الطوق • وقد نجد فى

(١) انظر شكل ٧٥ •

تقاطيع هذه المرأة ما يطابق تماما النموذج الذى يحمله تمثال « بس » الذى نوهنا عنه . وهـــذه الأختام كانت تستخدم لختم بعض أنواع من القرابين ، وقد تكون لها صـــلة قديمة بالراقصات والحركات التى كن يقمن بهـــا مما كان له دلالة على الفأل الحسن ، ومنها ما كان يستخدم لعلاج بعض الأمراض على النحو الذى انتقل الينا فى صورة الرقصات الشعبية الممثلة فى الزار .

وفى العدد من الأقمشة القبطية نصـــادف شـــخصية امرأة نراها تارة متقرفصة وأخرى واقفة ، وقد ثنت ذراعيها وأرسلت ساعديها الى أعلى ، وأمسكت بكل من يديها طوقا عليه خطوط مستعرضة تشبه الأشعة (١) .

وفى عدد من الكتب والمخطوطات الشعبية التى تختص بوصف بعض الأعمال السحرية والطقوس التى تتبعهـــا بغية استخدام الســـحر فى الأغراض الواقية من الأمراض والجالبة السعادة الى الحياة ، الضامنة نضرة الجسم وشبابه فى مثل هذه الكتب والمخطوطات التى ينظر اليها على أنهـــا من ضروب الشعوذة ، نقرأ أوصافا عن المرأة وهى تحجـــل أو تقعد القرفصاء وتقفز وهى فى هـــذا الوضـــع ، مؤدية بعض الحركات بذراعيها مما قد يكون له صلة بالرســـوم المنسوجة على القماش القبطي بتمثال « بس » الذى يصور امرأة تقعد فى جلسة القرفصـــاء على كتفى اله الرقص .

---

(١) انظر شكل ٧٦ .

وهناك عدد وفير من الرسوم القبطية يصور رقصات ثنائية تمثل امرأة وشابا ، أو شابين منهما يحجل أحدهما أمام الآخر وهي في جلسة القرفصاء ، أو يتقفز وكأنه مقرفص كالضفدع • ومن المعروف أن الضفدع كانت من الحيوانات التي قدست في الأزمنة الفرعونية ، وظل تقديسها قائما حتى الأزمنة اليونانية الرومانية ، واستمر بعد ذلك تمثيلها كحيوان جالب للخير او وفرة الذرية •

ومن الجائز أن تكون النسوة الراقصات على هـــذا النحو قد اتخذن هذا اللون تمثيلا للنساء حين يجلســـن على كراسي الوضع ، تلك المقاعد الشعبية التي تجلس عليها النسوة الحاملات عند وضعهن ، وهن في مجلسهن هـــذا يشبهن القاعدات القرفصـــاء • وان كان تمثيـــل المرأة الراقصة رقصة القرفصاء هذه قد يفهم ويفسر على محمل تطلعها عن طريق الطقس الى زيادة ذريتها ، فقـــد تكون تفسير الرسوم القبطية التي تمثل امرأة ورجلا أو رجلين شابين في فترة المراهقة مماثلة في مضمونها الذي يرجح أن تكون من السبل الضامنة للآثار ، ولا سيما أن تماثيل الاله « بس » كانت تشكل أحيانا بما يؤكد رعاية هـــذا المعبود لتلك الناحية الحيوية في الانسان •

رقصة رصد الطالع

وفى بعض الرقصات الثنائية التى من النوع الذى أوردنا ذكرة تقوم الراقصتان المتقرفصتان بطرح رأسيهما الى الوراء مع الشخوص الى أعلى ، مما يذكر المرء بما يقال فى كتب الشعوذة عن « الشبشبة » واستحضار الجن والنظر الى القمر وهو فى أحد منازله المحددة ٠

وان كانت هذه الطقوس يمتزج فيهما الغرض السحرى بالحركة الجسمانية التى يؤديها الراقص ، فكذلك يستشف من الوفير من الرقصات القبطية الممثلة على القماش ما يحملنا على نسبتها ، أو احتمال ارجاعها ، الى طقوس تتضمن أحيانا صفة التنجيم ، كزجر الطير ولا سيما اننا نلاحظ فى بعض الرقصات المرسومة على أكفان الموتى ما يصور الراقص وهو يطلق من يده غرابا او طائرا أسود اللون ٠

ولا غرابة فى أن نحاول استنباط صفات التنجيم فى بعض الرقصات القبطية ، فنحن نقرأ فى المراجع والأبحاث التى تناولت درس عادات وتقاليد الغجر

والراقصات فى القرون الماضية حتى مطلع هـــذا القرن ما يؤكد لنا اشتغال الراقصات بكشف الطالع وخط الرمل وضرب الودع وقد تحولن بعــد ذلك الى قراءة الفنجـــان وقراءة الكف .

ولعل هذا التفسير يساعدنا على تفهم بعض الأدوات غير الموسيقية وغير الأسلحة التى يمسك بها الراقصون والراقصات فى الرسوم القبطية التى تعتبر وســـيطا بين حضارات متعددة وعقائد قلما ارتبطت ـ كما سبق القول ـ بالديانة المسيحية ، الأمر الذى جعلها محتفظة بصفتهـــا الشعبية ذات المصدر الوثنى القديم ، مما انتهى الى بعض رقصات شعبية كانت قائمة الى عهـــد قريب . واذا نحن قدمنا الرقصات القبطية التى من هذا النوع فكأنما تقضى على أواصر العديد من رقصاتنا الشعبية وتاريخهـا الضـــارب السحيق .

الرقصات الشرقية والرقصات الغربية

وقبل أن ننتقل الى وصف رقصة شعبية أخرى ننوه باحتمال حياد الرسوم القبطية سواء أكانت فى صـــورة نسيج ، أم فى صورة نقش ، أو حفر على عظـــام الحيوان وألواحها ـ حيادها عن الطابع اليونانى فى الرقص الذى سرعان ما اختفى وتلاشى تدريجيا على النحو الذى سبقت الاشارة اليه وقد يكون هذا من أسباب اختلاف طبيعة الرقصات الشرقية ـ وبالأحرى الرقصات الشـــعبية فى مصر ـ اختلافا كليا عن الرقصات اليونانيـــة القديمة ، والأوروبية من بعدها ، التى تحتم على الراقصين والراقصات أداء بعض حركات فى أثنـــاء رقصـــهم ، الأمر الذى جعل رقصاتهم تحتاج الى ساحات يتحركون فيهـــا فى الادبار والاقبال فى أثناء أدائهم هـــذه الرقصـــات التى هى فى عمومها قفزات جريئة وقيام وركوع يضيق بها أى ايوان من الايوانات القائمة فى القصـــور الشرقية مهمـــا اتسعت .

وبينما تعتمد حركات الرقصات الأوروبية على التحكم

فى حركة السيقان والأقدام يلاحق فيهما الحاذقون فنون الرقص بعضهم بعضا ، بينما تتصف الرقصات الأوروبية فى عمومها بهذه الصفات ، نرى الرقصات الشرقية تميل الى الاستقامة ، وتعتمد على وقفة الراقص أو الراقصة وأدائهما حركات مختلفة باهتزاز الأرداف والخصور والأكتاف والأذرع والأعناق ، والرقص على النحو الذى نراه شائعا فى الرقصات الهندية القديمة ، والحضارات التى كانت قائمة فى الهند الصينية وبورما وجاوة ، فضلا على حضارات الصين واليابان القديمة ·

ويبدو أن الرقصات الشعبية فى مصر استمرت فيما بين العهود القبطية والعهود الاسلامية محافظة على طابعها فى أداء الحركات ، دون التمادى فى القفز والركض بل على العكس من هذا فقد كانت تتفنن فى أداء أبرع الرقصات فى نطاق محدد وحيز ضيق ، حتى يمكن أن تؤدى بداخل حجرة صغيرة ·

واذا كان الرقص فى قصر من القصور رأينا حوله حلقة قد ازدحمت بالمتفرجين الذين يضيقون الحيز المعد للرقص ·

واذا كانت بعض الرقصات القبطية التى نوهنا عنها، كرقصة الدرع مثلا ، قد اقتضت أن يتحرك الراقص من اليسار الى اليمين فانه لا يلبث أن يخطو بضع خطوات ترده الى مكانه ، مؤكدا بهذا اعتماد الرقصة على مكان ضيق ، وعدم احتياجها الى فناء واسع أو بهو فسيح ·

وكذلك رقصة النحلة ، فان الراقصة فيهـــا لا تكاد تتحرك من مكانها ، وهى تضم قدميها بجوار بعضـــهما ، مؤدية كافة الحركات وهى واقفة فى المكان نفسه ٠

وقد سبق أن نوهنا عن رقصة الصـــبى المتطى فرسا ، ويبدو من النماذج المصورة أن ظهور الفـرس فى هذه المناسبة لم يكن ليؤدى الفارس حركات فى الفروسية والتسابق ، كما فى ألاعيب الكرة والصـــولجان وغـير ذلك من ألاعيب الفروسية ، وانما يبدو أن الفرس استخدم فى هذه المناسبة للطواف بالفارس فقط ٠ وعلى كل فمن بين ألاعيب الفروسية الشعبية حتى اليوم رقصة الخيل التى برع فيها كثير من الأعراب وأهل الريف ، فقد دربوا الخيل على أداء حركات راقصة على أنغام الموسيقى من طبل وزمر ونلاحظ أن الحصان فى هذه الرقصة لا يكاد يتحرك الا فى نطاق ضيق ٠

وقد نوهنا فى شرحنا السابق برقصة المقلاع ، وهى لا تعدو أن تكون ضربا من المبارزة يأخذ شكل الرقص فى نطاق يتسم هو الآخر بالضيق ، وهكذا يبدو أن أساليب الرقص التى تقتضى جريا قـد توارت ، وليس ذلك لقلة النفوذ اليونانى الرومانى فى مصر ، بقدر ما كان لاختلاف طـبائع الذوق الأوروبى عن الذوق الشرقى عامة والمصرى على وجه الخصوص ، مما جعل الراقصين والراقصـــات ، أرباب مهنتهم،والمصورين والنحاتين يمثلون الذوق الشعبى الذى يتفق ومشاعر الناس ولا سيما جمهرتهم ٠

الفرق الشعبية القديمة للرقص

ومن الرسوم المنسوجة على القماش القبطى ما يصور فرقة الراقصين والراقصـــات مكتملة ، كان الجميع ينتظرون أدوارهم للقيام بأدائها ، فمنهم الصبية العارين ، ومنهم من امســـك بدرع فى يـــده ، ومنهـــم من وقف عاريا وأرســـل نطاقا على كتفـه ، ومنهـم من أمســـك بقوس فى يده ولبس فى قدميه مركوبا أو حذاء أحمر اللون أو أصـــفر ، كالأحذية الحمراء التى يلبسها البـــدو فى مناطق مرسى مطروح وقد وقفت راقصات حافيات الأقدام وانسدل على خصر كل منهن نطاق شفاف أو سروال يصل الى أقدامهن وتظهر من خلاله مفاتن أجسامهن التى تكون عارية من الخصر الى العنق ، وقد أرســـلت كل منهن نطاقا شـــفافا على كتفيها .

وتبين بعض الصور فى النسيج القبطى عازفة ارتدت سراولا وعرت عن صدرها، تجلس على مقعد خشبى منخفض اشبه بمقاعد بعض أرباب الحرف مثل السروجية وصـــناع الأحذية . وتعزف هذه المرأة على آلة وترية تشبه بعض الآلات الفرعونية القديمة ، أو ما يسمى بالفرنسية « لير »

وهي الآلة التي كان شعراء اليونان القدامى يعزفون عليها • وترى هــذه العازفة وقد توجت رأسـها بما يشبه القبعة المدببة أو العمامة •

ثم نلاحظ من جهة أخرى أن الراقصـات كن يتركن شعورهن منسابة الى الخلف في شكل جدائل ، ولعل هذا التقليد استمر بعدئذ حتى العهد المملوكي ، حيث كانت الراقصات من العوالم يعنين بجعل جدائل شعورهن فردية في اعدادها ، ومنتهية الى أسفل بحليات أو عملات ذهبية وقد صففت شعور الراقصات في غالبيتها وفقا لهذه الصور المنسوجة على شكل جدائل ، ونراها في أمثلة أخرى على شكل ضفائر جمعت على جانبى الوجه في شكل لوالبى أو حلزونى يشـبه القرون • وقد تكون لهـذه الطريقة في تصفيف الشعر صلة بتمثيل المعبودة الفرعونية هاتور أو حاتور •

أما الصبية الراقصون فانهم كانوا يرسلون شعورهم فتصل في اسـتطالتها الى أكتافهـم أو تتجاوزها ، وقد ربطوا رءوسهم أحيانا برباط رفيع يحيط بالرأس فوق الجبهة وهم بشعورهم المرسـلة الطويلة المدلاة على أكتافهم يشبهون « كوديات الزار » ، وهـم جماعة من الراقصين يطيلون شعورهم على النحو الذى تقدم بالنسبة للراقصين في الأقمشة القبطية ، ولكن يختلفون عنهم في أنهم ليسوا عرايا بل يرتدون جلاليب فضفاضة تنحسر عنـد الخصر

بنطاق ، ومنهم من يدق على الدف في أثناء رقصات الزار .

والذى نود التنبيه اليه في صور تجمعات فرق « وجوقات » الراقصين والراقصات المصورة على الأقمشة القبطية هو أن هذه الفرق كانت على ما يبدو تجلس بجميع أفرادها أمام المتفرجين ، على النحو الذى ما زال قائما حتى اليوم في فرق الراقصات . وكانت الفرق القديمة تضم بالاضافة الى الراقصين والراقصات والموسيقيين جماعة من البهلوانات ، وربما الحواة وأرباب حيل اللهو المختلفة فما يكاد الواحد منهم أن يقوم بدوره حتى يرتد جالسا مع بقية أفراد الفرقة ، في حين يتقدم زميل أو زميلة لتقوم بدورها في الرقص والغناء ، ثم يلاحقها غيرها ، وهكذا دون أن يتوارى أفراد الفريق عن أنظار الجمهور طوال الحفل كالعادة الدارجة في المسرح الأوربي الذى تتأكد فيه فكرة الفواصل والستائر .

وقد صورت بعض الكتب الأجنبية التى نشرت في منتصف القرن الماضى جماعات من المداحين ، وجماعة من الحواة ، وجماعة من الراقصين . وقد بدا أن كل جماعة من هذه الجماعات المختصة باحياء الموالد والأفراح كانت تتكون هى الأخرى من أفراد تضم رجالا وصبية ونساء وطبالين وزمارين وغيرهم مما له صلة بتقليد فرق الرقص في الأزمنة القبطية .

رقصة الفوط

وقد نشرت الكاتبة الفرنسية التي أطلقت على نفسها اسما مستعارا هو « نية سليمة (١) » ، نشرت في مطالع القرن الماضي كتابها عن الحريم المصرى ، وصفت فيه طقوس الزار السوداني الذى شهدته وقتذاك • وقد لاحظت فى جملة المناسبات التى حضرتها أن طقوس هذا التقليد تقتضى التخضب بدماء الفدية ، وأن الكودية من النســـاء ترتدى فى بعض مواقفها معطفا أو عباءة تســـدلها على أكتافهـــا ، وتكون من الحرير الأبيض المقلم بخطوط صفراء ، ويعتبر هذا الرداء من الأكسية الهامة ذات الطابع السحرى فيمـا تقوم به من رقصات • وهناك مواقف ترتدى فيها كودية أخرى ما يشبه الفوط التى تنحسر عند خصرها وتنسدل من الأمام • وتكون هـــذه الفوط من الحرير الأحمـــر المقلم بأقلام صفراء •

وقد تكون هنـــاك صـــلة بين ما وصـــفته الـــكاتبة الفرنسية فى بداية القـــرن الماضى عن طقوس الزار وثيابه

(١) Niya Salima, Harem et Musulmanes d'Egypte (Paris).

وما نراه مصورا على بعض الأقمشة القبطية القديمة الممثلة لأنواع الرقصات ، فمن بين رسوم الرقصات المنسوجة على الثوب الواحـد التي تمثلهن شبه عاريات ، وتمثـل الصبية يرقصون عراة أيضا ، نرى راقصة تباين سـائر الراقصات ، بأن وثقت على خصرها رباط « فوطة » تنسدل الى أسفل مع اتساعها تدريجيا ، حتى تظن فى بادىء الأمر أنها « جونيلة (١) » حديثة أو نوع من الثياب والستور يباين فى احتشامه ووقاره بقية أفراد الفرقة الراقصة الممثلة على الثوب . وأحيانا نرى الفوطة مسدلة على رجلى الراقصة ، وقد بدت فيها نقط لعلها حليات أو آثار الخضاب . وليس التخضب فى الرقص مقصورا على دماء الفدية ، كما فى حالات الزار ، وانما قد يكون بالصبغات المختلفة أو بالحناء .

(١) Niya Salima, Harem et Musulmanes d'Egypte (Paris)

رقصة النطاق والمعطف

وهناك من الشخصيات الراقصة في الأقمشة القبطية ما يمثل راقصة وقد عرت جسدها ، فلا يسترها سوى نطاق رقيق ضرب حول خصرها ، وانسدلت منه دلاية صغيرة من الامام على شكل حجاب . وبينما نراها تمد ذراعيها وتثني مرفقيها ، وترسل ساعديها الى أعلى ، باسطة يديها ، مفرجة أصابعها ، نراها قد استترت من الخلف بمعطف ينسدل حتى الركبتين . ويرتكن الجزء العلوي من المعطف على الكتفين ، أما أطرافه فتبدو موثقة بكل معصم كأنها أجنحة الطائر . ويبدو المعطف في بعض الحالات أزرق مقلما بأحمر تتخلله بقع بيضاء تحاكي ريش الطير .

وقد تكون هناك صلة بين هذا المعطف وما وصفته الكاتبة « نية سليمة (١) » في كتابها ، ومهما يكن من أمر فقد شاع في العديد من صور الغوازي والعوالم اللائي

(١) انظر شكل ٧٧ .

صورن في القرن الماضي ، وسجلت صورهن في المؤلفات الأجنبية ، أن من بين رقصاتهن ما تقتضي اسدال ما يشبه المعطف المنسوج من قماش شــفاف على أكتافهن وارسال أذرعهن الى الأمام ، مع ثني الســواعد الى أعلى ، وبسط الأيدي وتفريج الأنامل ، ومع أن الراقصـات في القرن المـاضي كن في عمـومهن كاسيات بقفـاطين وسراويل وصدارية ، الا أن هذا النحـو من رقصاتهن كان يحاكي الرقصات القبطية القديمة ، لا سيما رقصة المعطف .

واذا كانت أوجه التشـابه قد بدت لنـا بين معطف الراقصة القبطية ومعطف الراقصات المملوكيات ، فهنـاك أوجه تشابه أخرى وقرائن تربط بين النطاق الرقيق الذي ضربته الراقصـة القبطية حول خصرها على النحـو الذي شرحناه ، ومجموعة من النطاقات الشعبية النوبية كالنماذج التي نشرها الكاتب الفرنسي « جومار (١) » في كتابه الذي نشر سنة ١٨٢٣ ، عن رحلاته في مراو والنوبة ، وحيث ظهرت فيه دلايات وخصـل من الصوف الملون وقد جدل النطـاق بخيـوط ملونة اتخـذت زخارف تشبه شـكل الاله بس .

كذلك نرى أنواعا من النطاقات السودانية قد صورها البـاحث « وينرايت (٢) » في دراسـة نشرها في دورية

(١) Jomard, E.F., Recueil d'observ. et de mémoires sur l Egypte, T. VI, Courrier de l'Egypte.

(٢) WainWright, G.A., Ancient Survivals in Modern Africa (Bull. S.R.G.E.T. (No. 114 y. 1919)

الجمعية الجغرافية في مصر ، بين فيهـا أوجه التشـابه بين النطاق القبطي والملوكي والنطاق السوداني المصنوع من الخرز والمحـلى بدلايات من القواقع وأحـجبة مثلثة وأخرى مربعة الشكل ٠

ونشـاهد في احـدى الصـور التي نشرها المؤلف « بوتشر » عن مصر سـنة ١٩١٣ جمـاعة من البشريات وقد تحلين أيضا بأحجبة مثلثة ومربعة الشكل ، هذا عدا ما نشره « كليمر » في دراسته عن الوشم عند الفراعنة ، وفي الفنون الشعبية الحالية ، حيث أورد مجموعة من الصور تدلت فيها الأحجبة من نطاق الراقصات الأفريقيات ، كذلك النطاق الذي جرت العادة بصنعه من الخرز الملون والجلد ٠ وأحيانا يستبدل بنطاق الزار المصنوع من دلايات جلدية ينتهي بحوافر الماعز ، النطاق المصـنوع من الخرز الأزرق والمنتهي بأحجبة ، والذي يستخدم أيضا في الرقص ٠

وقد تكون حوافر الماعز بأشكالها المثلثة قريبة الشبه بالأحجبة الجلدية ذات المظهر نفسه ، مما حمل الكودية على استخدامها ٠ وقد يكون لاستخدام الحوافر صـلة بالفديات المنحورة في الزار ٠ وعلى كل فما من شك في أن أوجـه التشـابه تتضـح بين الفنون الشعبية الحالية في نواحي الرقص والرقصات القبطية القديمة ، كلما أمعنا النظر في تفاصيل هذا الفن الأخير ٠

ومن النقوش القبطية على القماش ما يصور لنا جماعة من الراقصين والراقصات ، في أيديهم بعض آلات موسيقية ،

فمن الراقصات المرتديات الفوط من تصدح وتضرب على طاسات نحاسية ، (١) ومنهن من أمسكت فى كل يد من يديها زوجا من الآلات المصفقة الخشبية الشبيهة بالأيدى المصفقة الفرعونية (٢) التى كانت تستخدم قبل ذلك فى بعض الرقصات بداخل المعابد . وكانت الأيدى المصفقة تصنع فى أيام المصريين القدامى من العاج أو السن .

وفى نماذج الرقص القبطى ما يصور راقصات بالصنوج ، وأخريات تدق على أجراس أو مثلثات معدنية وكالات الطرب التى لها صلة بطرد الأرواح الشريرة والشياطين ، وكذلك استمر استخدامها بعد العهود القبطية فى حفلات الزار .

ثم ان الأوجه المتفرقة التى عرضناها مؤخرا عن بعض الرقصات القبطية تكشف برغم عدم ايضاح كافة خطاها عن طقوس لم تكن للمرح والطرب بقدر ما كانت ذات صبغة سرية تتأكد لا فى الحركات القليلة التى تتبين فى أمثلتها المتفرقة ، بل أيضا فى نوع الآلات الموسيقية التى انتقيت لهذه الرقصات .

والرقصات القبطية فى جملتها تجمع أوجها متناقضة ، فهى تتأرجح تارة لاثارة جوانب شهوانية مسرفة فى

---

(١) انظر شكل ٧٨ .
(٢) انظر شكل ٧٩ .

اباحيتها ، ثم لا تلبث أن تتحول الى ما يشبه الرقصات الجنائزية وحركات الندابات أو النائحات ، ويختلف هـذا الوجه ليجمع صفات ناحية ثالثة وهى الناحية السحرية التى تتلوى فيها الأجساد وتتشنج فى حركات متلاحقة وسريعة على دقات الطبول أو الدفوف أو الصنوج . ثم تنقلب من جديد متقمصة وجها رابعا ، فيه الحيل والحواة والبهلوانات مما قد يرى فى الموالد والأعياد منذ أقدم العهود .

ووسط هذا التناقض المتتابع والمتعاقب يبدو أن الهدف من وراء تقديم هذا العرض المصور لم يكن بدافع احاطة كفن الميت براقصات وراقصين يشتهى الميت مشاهدتهم فى حياته الآخرة لاثارة مشاعره بجمال هذا الفن النادر ، بقدر ما كانت تمثل حلقات متكاملة لطقوس شعبية قديمة لم يتسن التخلص منها حتى فى الأزمنة والعهود القبطية ، فلازمت طقوس الموت ، أو على الأقل لازمت الموتى فى أكفانهم . وان كانت قد جرت العادة على تصويرها على المنسوجات المعدة للأكفان ، فكذلك كانت تشكل ـ كما سبق القول ـ وتحفر على عظام الحيوان ، كما كانت تصور حلقاتها فى مجال ثالث هو الآنية الفخارية أو اللعب الفخارية التى كانت ولا ريب تستخدم فى أغراض سحرية من جهة كما كانت تستخدم كقرابين للموتى .

الرقصات المصـــورة على التماثيل الفخارية

وهذا التقليد الشعبى ما زال قائما فى كثير من البلاد كالهند مثلا ، حيث توضع عرائس فخارية عنـــد هياكل واضرحة تقام لآلهة الحقول أو بعض الأرواح ذات الأثر النافع للمزارعين وكانت تصنع فى ريف الوجه القبلى الى بداية القرن الحالى عرائس من الفخار على هيئة الهة الاخصاب ، وهى على هيئة امرأة عارية أرسلت شعرها فى جدائل تنسدل على أكتافها ، وقد صنعت على مثال العرائس الفخارية التى كانت تصنع فى عهد ما قبل الأسرات بمصر ٠

كذلك كانت تصنع فى الريف بالصعيد ، فى الأعياد ومواسم زيارة مقابر الموتى عرائس على شكل فارس ممتط جواده (١) ، وقد بسط ذراعيه جانبا ٠ والفارس والفرس مدهونان بلون جيرى أبيض ملطخ بأقــلام ذات لون أحمر ، كأنه نوع من الخضاب يذكرنا بالتخضب بدماء الفـــدية فى طقوس الزار ٠

وهناك نماذج لنفس هذا النوع من تماثيل الفرسان

---

(١) انظر شكل ٦٠ ٠

قد جمعها الأثرى « وينرايت » (١) فى متحف الجمعيـــة الجغرافية بالقاهرة ، يرجع تاريخهمـــا الى ما يزيد على مائة عام .

وان كانت بعض الآراء قد اتجهت الى أن الفارس الملطخ بالدماء هو مارجرجس فاننا نرى له صلة أوثق بأمير النيروز الذى كان يسكب على نفسه الخمر الأحمر ، ويبلل فرســه به ، فى مناسبة فيضان النيل ، تنويها عن حمرة النيـــل التى طالما نسبت الى حمرة دماء الفديات .

ويبدو أن الصلة لا تزال قائمة بين هذه التماثيـــل الشعبية التى تصنع بالوجه القبلى حتى اليوم ، والصـــور التى مثلت على الأقمشة القبطية للصبية الممتطية جيادا، فضلا على أن العروس الفخارية التى تصنع حتى اليوم بالصعيد ليست الا راقصة ، أو تميمة لالهة الاخصاب ، التى كانت هى الأخرى ترقص ، ونراها فى هذه التماثيل الصغيرة تضم قدميها على نحو العديد من الرقصات القبطية المصورة على القماش .

ويصنع أهل الصعيد أيضا مجموعة من التماثيـــل الصغيرة على هيئة جمل . وبالمتحف الشعبى الملحق بالجمعية الجغرافية نماذج قديمة لهذه الأنواع من التماثيل طليت بطلاء جيرى أبيض ، ثم لطخت ــ أسوة بالفارس الذى تقدم ذكره ــ

---

(١) G.A., Ancient Survivals in Modern Africa (Bull. S.R.G., t. 9, 1919).

بلون أحمر ، على نحو خضاب الجمال والخراف المسوقة الى المذبح ، في أشكال زخرفية متعددة ، قد يكون لها صلة برقصات كانت تؤدى أمام تلك الذبائح ، وهي تساق الى الهياكل والمعابد كالذبائح الفرعونية من ثيران وأبقار ، مما كان يزين ويخضب ويزف في موكب حاشد يطوف بالمعابد الفرعونية والهياكل الدينية القائمة في الجهة التي يحتفل فيها بنحرها •

وان كانت الذبائح التي تساق الى المذبح - سواء في القاهرة أو في الريف - لا تزف ، ولا يتقدمها الراقصون والراقصات ، وانما يقتصر على خضابها فقط ، وان كانت أمثلة الذبائح المخضبة لا تتضح في الأقمشة القبطية بصحبة الراقصين والراقصات، فمن المرجح أن تكون من بين الطقوس الشعبية التي كانت دارجة ، ولا نقول منذ الأزمنة القبطية وانما منذ الأزمنة الفرعونية حتى اليوم ، حيث ظلت مرتبطة ببعض رقصات تتكشفها بجلاء في طقوس الزار التي تقتضي أن ترقص الكوديات وصاحبة الزار أمام الفسدية قبل نحرها •

وكما كان الوشم من سمات الراقصات في الأزمنة الفرعونية القديمة ، ويبدو أن التخضيب كان أيضا من سمات صواحب هذه الحرف ، فنراه عند الغجر والغوازي وقارئات الطالع، اذ نرى الخضاب بالحناء شائعا بينهم حتى اليوم • وما من شك في أنهن كن من بين العاملات بمهنة الرقص فيما مضى •

ومن التماثيل الفخارية التي راج صنعها بين القرنين : الثاني قبل الميـــلاد والثاني بعد الميلاد ما يمثل المعبودة أفروديت الهة الحب عند اليونان ، وكانت تصب تماثيلها الفخارية بمنطقة الفيوم فى أحجام العرائس الفخارية لأسبوع الموالد وتظهر أفروديت فى عرائس الفيوم المصنوعة من الفخار على هيئة امرأة عارية ، قد صففت شعرها بحيث يتجمع جدائل ويكون قوسا يعلو الرأس• وكانت ترشق فى الشعر بعض الأزهار والنباتات كالصبار وغيره ، مما يكسب الرأس وجدائل الشعر شكل الالهة •

وكانت تصنع بمنطقة الفيوم أيضا عرائس فخـــارية أكثر شعبية من الأولى كانت تتسم بالطابع اليوناني فى الفن، فى حين تبدو العرائس الثانية فى شكل مبســـط لامرأة واقفة قد توج رأسها بهالة • (١) وكانت التماثيل المصنوعة فى الفيوم تطلى بطلاء أبيض تضاف اليه بعض الألوان الأخرى لتزيد من تفاصيل أفروديت وتقاطيع وجهها والزهـــور التى تجعل على جدائل شعرها• أما التماثيل الأخرى الشعبية الطابع فكانت تطلى بلون أبيض يخضب بألوان حمـــراء وغيرها ، على نحو تماثيل أمير النيروز التى ما زالت تصنع فى الصعيد حتى اليوم •

وشكل العروس المتوجة بهالة قد انتقل بعد ذلك الى عرائس المولد ، فبـــدت متوجة بهالة من الورق المزركش

---

(١) انظر شكل ٨٠ •

والملون بألوان متباينة . وان كانت عروس الحلوى تكتسي بأردية محتشمة فان زخارف الحلوى الملونة بألوان صفراء وحمراء والمثبتة على الحلوى بطريقة القراطيس قد استبدلت بالخضاب الأحمر والأصفر مما كانت تخضب به العرائس الفخارية قبل ذلك .

وتظهر آثار الخضاب أيضـــا فى عرائيس الســـبوع المصنوعة من الفخار المطلى بدهانات زيتية حمـــراء وخضراء وبيضاء ، تزخرف عليها وحدات نباتية أو هندسية مجردة بدهانات ذهبية اللون .

وهناك ما يحمل على الاعتقاد بأن هـــذه العرائس فى مجموعها تمثل شخصية راقصات وراقصين ، فمناسبات السبوع من الحوادث التى تتخللها طقوس أشبه بالطقوس السحرية القديمة التى ترقص فيها الراقصـــات . وقد يستخدم فيها الخضاب للدلالة على الفرح ، كتقليد التخضب عند الأفراح وعند حفلات الختان . ولعل أشـــكال الهالات التى تتوج بها رءوس عرائس الحلوى والعرائس الفخارية القديمة كانت من بين التراكيب التى كانت الراقصـــات فيما مضى يتوجن بها رءوسهن لاحياء موالد يتحتم فيهـــا التتويج بمثل هذه التيجان أو القبعات أو أغطية الرقص مما كان يقرن ببعض العقائد ذات الطابع السحرى ، غير أن أمثلة هذه الرقصات والقبعات ، تفتقر الى أوصاف الرقصات التى كانت تقام فى الأزمنة السابقة ، ثم تلاشت حتى لم يعد لها أى أثر سوى هالات عرائس الحلوى .

رقصة القلة

نرى عرائس السبوع تحمل على رأسها « بلاصا » ، وتزين الجزء الأدنى من ثوبها بشـــمعدانات تدور حــول الأرداف ، هذا عدا تجميل كافة تماثيل عرائس الســبوع بقلادات ضخمة تتدلى من حول أعناقهن حتى صدورهن • وغنى عن القول أن تقاليد السبوع تقتضى تجميل العرائس الفخارية التى من هذا النوع بالحلى من الأقراط والقــلادات والخواتم الذهبية ، مما يعتبر من ضمن تقاليد وطقوس تقـــديم القرابين من المصاغ لقرينة المولودة على سبيل الفدية •

وهناك نماذج مصورة لبعض الرقصات الشعبيــة القديمة التى كانت قائمة فى مصر حتى منتصف القــرن الماضى ، منها رقصة القلة ، تقوم فيها الراقصة بوضـــع قلة ممتلئة (١) بالماء على رأسها ، وتؤدى حركات بارعــة فى الرقص دون أن يسيل الماء أو تسقط القلة على الأرض •

---

(١) انظر شكل ٨١ •

ومثل هذه الرقصات يقرب ذهن الباحث للرباط الذى قد يكون قائما بينها وبين العروس الفخارية المثبتة بلاصــــا على رأسها ، مما يرجح أنها كانت راقصة تؤدى رقصـــــات كرقصة القلة أو البلاص فى مثل هذه الاحتفالات والمناسبات وان كانت هذه الرقصة قد اختفت اليوم ، فلا شك فى أنها كانت منتشرة فى فترة ماضية •

رقصة الشمعدان

أما عن تقليد الشموع التى كانت تثبت وتضـــاء على مدار ثوب العروس الفخارية ، فيبدو أن هذا التقليــد كان الأصل فى رقصات قديمة لم يعد لها أثر اليوم ، هى رقصة الشمعدان . ولعل الراقصات فيما مضى لم يكن يضعن الشمعدان على رءوسهن للرقص والطواف به ، بقدر ما كن يقلدن الشمعدان نفسه بتثبيت الشموع على مدار أثوابهن، كالقناديل أو الثريات النحاسية العربية القديمة المصنوعة من النحاس على هيئة هودج أو صندوق مستطيل الشكل مغلق الجوانب ، تمتد القناديل وأذرعها من أسفل .

وتختلف الثريا العربية عن الثريا الأوروبية فى كون الثانية تشبه التاج ، فتضاء من أجزائها العليا فى حين أن الثريا العربية غالباً ما تضاء على مدارها السفلى . وكثيرا ما تثبت القناديل بداخلها ، حيث تكون جدرانها الجانبيـة مصنوعة من نحاس كثير الثقوب كالمشربيات ، حتى تنفـذ أضواء المسارج أو القناديل المضاءة من الداخل فتضىء خارج جدرانها .

ومما يقرب الى أذهاننا أشكال الأثواب المضاءة على هذا النحو فى غير مجالات الثريات والقناديل العربيـــة ، تلك الهياكل الحديدية التى كان يطوف بها الباعة الجائلون فيما مضى ، فى مواسم عاشوراء ، حيث كانوا يضـــيئون تلك الهياكل الحديدية ويغلفونها بأقمشة بيضـــاء ينفذ الضـــوء من خلالها الى الخارج ، وتقوم مقام المكبة التى يحمل فيهـــا البائع صحون العاشوراء •

وتقرأ فى الكتابات العربية القديمة عن تقاليد حملت نساء العرب على وضع « وسائد » تحت ثيابهن لكى تعظـــم الواحدة منهن عجيزتها • وكان يطلق على هذه الوسائد اسم « العظامة » وفقا لما ورد فى كتاب قاسم أمين « تحرير المرأة » ونجد فى الصور التى سجلها الرحالة الأجانب على امتداد الساحل الافريقى بين ليبيا ومراكش رقصات لبعض النسوة المغربيات اللاتى من أصل زنجى وقد ظهر فى هذه الصور التى سجلت حوالى منتصف القرن الماضى أن الراقصـــات اعتمدن على العظـامة ، لتقوية وتعظيم أردافهن الى حـــدود تتجاوز النسب الطبيعية لأجسام النسوة ، أيا كانت مواطنهم وقد استمر هذا التقليد على ما يبدو حتى أيامنا هـــذه فى بعض رقصات الأعرابيات من أهل مطروح أو السـلـــوم والصحراء الغربية على وجه العموم ، حيث لجأن الى تضخيم أردافهن بوسائد تيسر لهن ــ ولا سيما الراقصات فى رقصة الحجالة مثلا ــ المغالاة فى تضخيم الأرداف، كى تظهر الراقصة

متهن براعتها في هز أردافها المصطنعة اهتزازات سريعة متلاحقة ·

ويبدو أن فكرة ارتداء الراقصات في مصر أثوابا مزودة بوسائد أو بهياكل معدنية تيسر تثبيت حالات معدنية للشموع على مدار الثوب يتسنى معها اضاءة الشموع حول ثوب الراقصة أو العالمة ، وقيامهـا بحركات تعتمد على اهتزاز الأرداف ، والشموع مضاءة دون أن تمتد ألسنة اللهب فتحرق العروس وثوبها لبعد الأرداف ، بفضل تلك العظامات عن أجساد الراقصات ـ يبدو أن هذا كله يستند الى أصول واقعية كانت فيها الراقصات ـ بالاضافة الى اضاءتهن الشموع على أثوابهن ـ كن يضعن على رءوسهن قلة أو بلاصا ، به ماء أو ديك أو دجاجة (١) ، ويرقصن دون أن تقع القلة ، أو ينكسر البلاص ، أو يطير الديك من على رأس الراقصة طوال أدائها هذه الرقصات الجريئة التى لم يعد لها أى أثر اليوم سوى العرائس الفخارية ·

ويظهر أن العظامة والشموع المضيئة قد اختفت فى رقصات القلة خلال القرن التاسع عشر ، وفقا لما ورد فى الرسوم المنشورة فى المؤلفات الأجنبية والتى سبق أن نوهنا عنها ·

واذا كنا نتحدث عن الرقصات التى يمكن أن نستنبطها من العرائس الفخارية التى تصنع لمناسبات تقتضى رقصات

---

(١) انظر شكل ٨٢ ·

كانت فيما مضى تعتمد على رقصة القلة ، أو رقصة الشموع أو الشمعدان ، ورقصة الديك ، وما الى ذلك ، فقد نكتشف أيضا ـ ونحن في هذا السبيل ـ رقصة أخرى نوهت عنها أمثلة العرائس الفخارية التي تشكل على هيئة راقصين أو بهلوانات يؤدون ببراعة بعض الحركات الحاذقة في حفظ توازن بعض الآنيـــة التي يرســـونها على أكتافهم أو على أذرعهم أو رءوسهم • ومن بين هذه الرقصات رقصة السقاة التي تبين انسانا يرتدي طرطورا على رأسه كطرطور الحواة والبهلوانات (١) ، ويمسك تحت ابطه بابريق ، وقد وضع في الوقت نفسه قلة على كتفه ، وأمسك بالصنوج في يده وثبت على كتفه الأخرى اناء من آنيـة الماء ، مما يكشـف ـ لا ريب ـ عن هذه الألاعيب الحاذقة التي كان هؤلاء الحواة وأرباب الحيل يؤدونها فيما مضى •

ونرى اليوم بعض باعة العرقسوس يبرع في غسل الأكواب وتفريغ العرقسوس في وقت واحد ، فبينما تؤدي احدى يديه حركة كغسل الاناء تقوم الأخرى بأداء عمل آخر في مهارة ملحوظة وربما كان الأمر فيما مضى يزود بحركات يؤديها السقاء أو بائع العرقسوس بساقيه •

---

(١) انظر شكل ٨٣ •

رقصة الطواقى أو الطراطير

ولو تركنا بائع العرقسوس أو السقا جانبا ، لوجدنا أن بعض الشخصيات الشعبية الراقصـــة ، مثل المهرج والأدباتي والبهلوان ، كانوا يضعون على رءوســهم طراطير كالتى نراها مصورة فى تماثيل السقايين وبائعى العرقسوس ، تلك التماثيل الشعبية المصنوعة من الفخار ، والتى تصورهم جميعا وقد وضعوا طراطير أو طواق مخروطية الشـــكل على رءوسهم (١) .

وهذا التقليد الشعبى فى التماثيل الفخارية ليس وليد هذه الأيام ، اذ نرى فى بعض بقايا من تماثيل فخارية قديمة ، وجدت بين شقفات الفسـطاط رءوســا لتماثيل السـقايين القدامى ، صوروا على النحو نفســه الذى نراه اليوم (٢) : بلحية وبطراطير أو طواق مخروطية الشـكل مما يحمل على الاعتقاد بأنه كانت لأرباب حرفـة الأدباتية

(١) انظر شكل ٨٤ .

(٢) انظر شكل ٨٥ .

والحواة والمهرجين شعارات كالطواقي أو الطراطير يستعينون بها في تأدية بعض رقصاتهم وحركاتهم البهلوانية كالطراطير التي لها أزرار طويلة يطوحها الراقص ، ويجعلها تدور حول رأسه كالطاحونة أو الرحى ٠

وننوه كذلك في هذه المناسبة بالطواقي التي يستعين بها الحواة في اخفاء بعض الأشياء تحتها ، ثم اظهارها ثانية كذلك نشير الى الطواقي السحرية التي كانت تســتخدم فيما مضى ، والتي كانت بعض العقائد الشعبية تتخذهـا وسيلة لشفاء المرضى من بعض ما يصيبهم من أمراض ٠ وقد وجد بين أنقاض الفسطاط بالقاهرة مثل هذه الطواقي التي صنعت من القماش ، وبطنت من الخارج بشرائح من التعاويذ المنسوخة على ورق وقد حيكت هذه الشرائح على القمــاش على طريقة حياكة الخيام والفساطيط ٠

وقد تكون للطراطير التي كان يرتديها شـــخصيات «أبو الريش» وأمير النيروز في العهود القبطية أصول سحرية مماثلة لتلك التي تستخدم فيها الطواقي الســحرية التي وجدت بالفسطاط ، والتي تعتبر طواقي السحرة والرغاعية والحواة مشتقات منها ، وكان يتحتم على أصحابها على حسب ما يبدو القيام برقصات معينة قبل استعمالها واستخدامها في أغراضها السحرية المختلفة ٠

وجدير بالذكر أن طائفة كبيرة من التماثيل الفخارية الصنع التي عثر عليها بمنطقة «أبو مينا» بقرب الاسكندرية

على طريق مطروح ، والتى ترجع الى العهد القبطى ، تصور عرائس على هيئة فرسان على رءوسها طراطير ، ومنها شخوص واقفة مرتدية أيضا النوع نفسه من الطراطير مما يجعلها ذات صلة بأمير النيروز الذى سبقت الاشارة اليه ، أو بغيره من الشخصيات التى كان لها طابع دينى يقترن أحيانا برقصات وطقوس تجمع بين صفتى المرح والرهبة الدينية ، كرقصات الدراويش التى كانت تعتمد على طابع الوقار والرهبة فقط ، ويرتدى فيها الدراويش طراطير طويلة من اللباد ، ويدورون فى حلقات يتأرجحون الى الأمام والخلف ويدورون أحيانا كاللولب .

وكما أن الطقوس السحرية والرقصات التى يقوم بها البهلوانات والحواة والرفاعية وغيرهم تتحقق — وفقا لبعض العقائد الشعبية — بفضل طراطيرهم وطواقيهم — فكذلك يبدو أن الساحرات القدامى كن يستعن بقللهن وبلاليصهن وأزيارهن للرقص والوصول الى مآربهن فى مجالات السحر والعلاج أو ابعاد الأرواح الشريرة ، فما نكاد نقرأ فى أسطورة من أساطيرنا الشعبية مثل سيف بن ذى يزن أو غيرها ، حتى نعثر على اشارات تفيد استعانة الساحرات بأزيارهن المسحورة ، فتمتطى الزير وتطير به ، أو تنقض بواسطته على الأعداء ، وغير ذلك من أعاجيب تضفى على فكرة رقصة القلة صفة وصبغة جديدة تقليدية غير ما قد يظن من أنها مقصورة على محض تسلية الناس وترغيبهم فى رؤية أنواع من صنوف الحيل المصحوبة برقصات بارعة وفاتنة .

وهناك طائفة من التماثيل الشعبية الفخارية الصنع تبدو متممة ــ اذا صح افتراضنا ــ لرقصات الشمعدان والقلة ، ثم رقصات السقاء وبائع العرقسوس ، وهي تماثيل تصنع على هيئة شمعدانات متخذة أشكال الكباش أو الغزلان وهناك قرائن لمثل هذه التماثيل في الفنون الشعبية الايرانية اليوم ، حيث تصنع كباش صغيرة قد ثبتت على ظهورها شمعدانات ، ومنها ما ثبت على ظهورها مراجل أو مباخر لاحراق البخور ٠

ويبدو أن من التقاليد الدينية القديمة ما كان ينص على أن تزف الذبائح الموهوبة الى آلهة المعابد ، وتزين أجسامها بالزهور ، أو تخضب بالأصباغ والألوان ٠ ومن المحتمل أن بعض الطقوس القديمة كانت تحتم إبقاء الشموع على ظهور هذه الذبائح ، وتثبيت الشمع على قواعد أو شمعدانات توثق على ظهور هذه الحيوانات كالبراذع فاذا طافت بأحياء المدينة قبل ذبحها تظل شموعها متقدة ، أو بخورها مرسلا لتعميم بركاتها ٠

ومثل هذه الصور المماثلة زفة الذبائح نراها في معبد مدينة هابو بالأقصر وغيره من المعابد الفرعونية ٠ وقد تكون ــ كما أشرنا ــ على صلة وثيقة بذبائح الزار التي ترقص أمامها الكودية شاهرة سكينها هي وصاحبة الزار ، فكانت الصور التي تمثل الزار تبين رقصة السكين أو الخنجر ، وهي على حد هذا الاحتمال مقرونة برقصة الكباش المزينة أو الكباش المثبتة على ظهورها شمعدانات موقدة ٠

وبأحد المراجع الأجنبيـــة التي نشرت في منتصف القرن الماضي صورة لاحدى الراقصات البدويات من أعراب الصحراء الكبرى ، نرى فيها راقصتين مرتديتين الســتور والبراقع والطرح (١) ، وقد شهرت كل منهما خنجرا بيدها اليسرى ، وحجلت وهي ترقص ، في حين يصفق الضيف من الأعراب ، ويعقب أحد الرجال الراقصين حاجلا هو الآخر ، ومشمرا عن ساقيه ٠

وقد صورت رقصة الخناجر هذه على العديد من تخوت الوشم التي تصور فيما تصوره أنواعا من الرقصات الشعبيه كانت منتشرة في مصر حتى مطالع القرن الحالى ٠

وان كانت هذه الرقصات ، كرقصة الخناجر مثلا ، لم يعد لها أي أثر اليوم ، فقد استمرت صورها تدق على صدور وسواعد الشعبيين حتى اليوم ، كمـا اسـتمرت صورهـــا قائمة في تخوت الوشم المنتشرة في الريف ، وفي الأسواق الشعبية ، وفيها ـ بالاضافة الى رقصة الخناجر ـ صــور لرقصات بهلوانية تستخدم فيها المقاعد للشقلبة عليها ، وأداء بعض الحركات الغريبة على ظهورها ٠

وقد نشر الباحث «كيمار» وكذلك الدارس «الدكتور كليونى» ، دراسة ضافية لصور الوشم ، وحصرا لأشكاله ضمت مجموعة وافية من الرقصات الشعبية الدارجة ٠

ولو عدنا الى رقصة الخناجر في غير مجالات تخوت الوشم وصورها لوجدنا صورة بأحد المراجع الأجنبية نشر

(١) انظر شكل ٨٦ ٠

خلال القرن الماضي تبين راقصة ترقص بسيفين بداخـــل قصر من قصور المماليك (١) ، وتكاد في حركاتها تلوح بطعن السيفين في جسدها • وقد تكون لرقصة الســيفين ، أو رقصة الخناجر ، صلة برقصات الزار وبعض الرقصات الشعبية التي ما زالت ترقص في الاسكندرية (٢) وغيرها من بلدان وعواصم الوجه البحري ، حيث يقوم بها راقصون بدلا من الراقصات ، يمسكون بالخناجر والمقاطع في كل يد من أيديهم ويلوحون بها على أجسادهم ، كأنهم على وشــك طعن أنفسهم بأيديهم •

وسيان اقتران مثل هذه الرقصات بالزار والكودية التي تشهر السكين توطئة لنحر الذبائح، أم ببعض الرقصات التي كانت ترقص في الأزمنة القـــديمة ، وكانت تقتضي في طقوسها ذات الطابع الديني أن يجرح الراقصـــون او الراقصات مواضع من أجسامهم ، ويشرطون وجوههـم أثناء الرقص الدموي الذي كانت تلوث فيه الثياب ، وينطلق الراقصون والراقصات في جموح وهياج قد ينتهي باصابة المتفرجين بأذى ، الأمر الذي حمـل على تحريم مثل هـــذه الرقصات التي تتسم بايذاء الجسم وعذابه عن طـــريق اللطم بالسيوف أو المقاطع أو ضربها بالسلاسل الحديدية وما شـــابه ذلك مما يعد في مجموعه من بين الطقـــوس والرقصات ذات الطابع السحري القديم القائم على الفداء •

---

(١) انظر شكل ٨٧ •

(٢) انظر شكل ٨٨ •

رقصة الطرحة أو الكوفية أو النطاق

تبين بعض التماثيل الفخارية الصغيرة التى تدعى بالتانجرا ، والتى كانت تشتهر بصنعها الاسكندرية فى القرن الأول أو الثانى قبل الميلاد ، فى الفترة اليونانية الرومانية ، محاكاة لتماثيل يونانية مماثلة كانت تصنع باليونان القديمة فى مدينة بهذا الاسم .

وتماثيل التانجرا السكندرية الصنع ، كالتى بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية ، تبين نسوة راقصات قد أطحن بأطراف ثيابهن الفضفاضة ، أو أطراف طرحهن أو معاطفهن المتناهية فى الرقة ، مما تفصل تقاسيم أبدانهن تارة ، وتواريها تارة أخرى ، فى حين تحرك الأذرع وأكمامها الواسعة الثياب فى اقبالها وادبارها (١) .

وهناك مجموعة من النقوش بين الآثار القبطية التى يرجع تاريخها الى القرنين : الثامن أو التاسع الميلادى والتى حفرت على بعض عظام الحيوان ، تبين راقصات عاريات وقد

(١) انظر أشكال ٨٩ ــ ٩٠ ــ ٩١ .

تلفهن بطرح أو شيلان رقيقة يسدلنها تارة على أجسامهن ويرفعنها تارة أخرى ، كاشفات بهذه الطريقة ، وفي كل حركة يؤدينها ، فتنة من مفاتن أبدانهن • فبينما يتعرى موضع يتستر آخر ، مما يوحي بتوثق الصلة بين هذه الرقصات القبطية وما كان يسبقها بنحو ألف سنة من رقصات يونانية أكثر احتشاما •

ومن الرقصات التي تشابه رقصات الطرح أو رقصات النطاق التي نوهنا عنها ، رقصات أطلق عليها اسم رقصة الشيلان ، وقد صورت على بعض القطع الخزفية التي يرجع تاريخها الى العهد الفاطمي • وكانت رقصة الشيلان أو النطاق في العهود الفاطمية يؤديها صبية قد ارتدوا سراويل ضيقة تنسدل الى أقدامهم ، وتثبت عند خصورهم بنطاقات وتراهم أيضا بقفاطين قصيرة تصل الى الركبتين ، وتضيق أذرعها عند المعاصم ، وقد وضع كل راقص على رأسه عمامة صغيرة ملفوفة باحكام •

ويبدو من الرسوم أن الراقص يمسك بشال يميل الى الاستطالة يشبه النطاق الى حد كبير • واذ يشده على ظهره ممسكا اياه من كل جانب باحدى يديه ، نرى بقية الشال من موضع اليد حتى نهايته يسدل من كل طرف الى أسفل ، فمتى ركض الراقص أو قفز تحرك طرفا الشال المنسدلان كالأجنحة ، غير أن الراقص يشد في خطاه الشال أو النطاق باحدى يديه الى أسفل، ويرفع طرفه الآخر بيده الثانية الى أعلى وهذه الحركة تؤديها الراقصات الشعبيات

اليوم فيجذبن النطاق الممدود على ظهورهن من عند الخصر وباحدى أيديهن ، ويرخينه باليد الثانية ، مما يجعل النطاق متأرجحا على الظهر • وأحيانا تمسك الراقصات فى حركاتهن بالنطاق المضروب حول خصورهن مع ضم الطرفين على هيئة ذيل حيوان ، فتحرك الواحدة منهن حركة دائرية كمراوح الهواء ، وهى تحرك أردافها كان فى الأمر محاكاة سافرة لذيول الحيوان ، أو رقصات الذيول التى تكاد تكون منتشرة بصفة عامة فى مختلف أنحاء بلدان العالم ولا سيما بين الشعوب الأفريقية وسكان أمريكا القدامى وغيرهم ، كما أنها كانت منتشرة أيضا عند فراعنة مصر وقد كان أهل الجاه يصورون دائما وقتذاك وقد انسدلت على ظهورهم ذيول حيوانية •

وقد تكون أوجه التشابه التى عرضناها فيما يخص هذه الرقصات وليدة المصادفة ، ولا يربطها ببعضها أى رباط ، ولكن يبدو غريبا من جهة أخرى أن تتوالى على مصر خلال الحضارات المختلفة منذ آلاف السنين حتى اليوم ، فى نواحى الفنون الشعبية ، رقصات متقاربة فى حركاتها توحى بأن الراقص أو الراقصة تلوح تارة بطرف نطاقها أو شالها المنسدل على هيئة ذيل ، على نحو رقصات المجتمعات البدائية التى تعيش على الصيد والقنص ، حين كان الصيادون يزمعون القيام بالصيد أو يرقصون حول قنيصتهم •

وعلى كل ، فرقصة الذيول التى أشرنا الى وجودها فى

الأزمنة الفرعونية لم تكن الرقصة الوحيدة فى العهود المصرية القديمة التى تحاكي الحيوانات وحركة ذيولها ، فقد نشر الأثرى « دوتفيل » سنة ١٩٢٢ فى دورية المعهد الفرنسي للدراسات الشرقية عرضا لرقصة النعام التى كانت تقام أمام الفراعنة تعظيما لهم ، والتى كانت الراقصات يحاكين فى اهتزازات أعجازهن وأذرعهن حركات النعام فى السير وفى اهتزاز ذيولها ، مما قد يكون على صلة برقصة الحجالة أو رقصة الذيول .

قومية الثوب الشعبى

من الأزياء الشـائعة فى مديرية الشرقية ثوب ترتديه الأعرابيات يشبه الجلباب الأسود الذى يشيع لبسـه فى مختلف أنحاء الريف المصرى ، ولكن يختلف عنه فى طريقة تفصيله ، وفى دقة تطريزه ، فالأكمال فى هـذا النوع من الثياب متناهيـة فى الطول ، تبدأ ضيقة عند الـكتف ثم تتسع تدريجيا حتى اذا مدت الذراع فى محاذاة الكتف فان طرف الكم المتدلى يكاد يصل الى الأرض .. وهكذا تبلغ فتحة الكم درجة متناهية فى السعة والطول .

ويخيل للناظر أن الأعرابيات فى ثيابهن هـذه ذوات أجنحة طويلة ، يرفرفن بها فى أثناء سيرهن حين يحركن أذرعهن .

ومما يزيد الاهتمام بطريقة تفصيل هذا الثوب ان له نظائر قديمة ، منها ثوب وجد بالفسطاط (١) ، ويرجع

(١) يطلق فى سوريا على هذا النوع من الثياب الحريمى اسم القمباز .

تاريخه الى القرن الخامس عشر • غير أنه أبيض لا أسود ، وأنه من الكتان الطبيعي لا من القطن ، وأن تطريزه أرق وأحكم من النموذج الحديث ، أما الأكمام فمفصلة بالكيفية نفسها أو بما يقرب منها ، ومن اليسير ادراك الصلة الوثيقة بين الثوبين • ويتضح عند فحص الشكل العام لهذا الثوب الكتانى القديم أنه يناظر أيضا ثوبا ترتديه راقصة رسمت على شقفة خزف يرجع تاريخها الى العصر الفاطمى •

ونلاحظ في هذا الرسم (١) أن الجلباب أصبح قميصا قصيرا مشقوقا من الأمام ، يشبه القفطان وأن الكمين يطبقان فيه على الذراعين من الكتف حتى المعصم ، ثم يتدليان من المعصم حتى يكادان يصلان الى الأرض • ويبدو أن الثوب الممثل على الشقف الفاطمى ظل يستخدم زيا للراقصات حتى القرن التاسع عشر ، ففي عدد كبير من الرسوم التى تمثل مظاهر الحياة المصرية خلال القرون : السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر ، نلاحظ أن منها ما يمثل الراقصات فى ثياب تشبه النموذج الفاطمى •

ولو أردنا مواصلة بحثنا والرجوع الى مصادر أقدم من هذا المثال الأخير ، لا نجد أمامنا سوى رسوم قبطيه نسجت على أقمشة صوفية يرجع تاريخها الى القرن السادس أو القرن الثامن الميلادى • فهناك رسوم كثيرة على

---

(١) انظر شكل ١٠٩ •

هذه الأقمشة القديمة تمثل الراقصات وعليهن ما يشبه الشال أو الطرحة تكسو بها الراقصة كتفيها (١) ، ثم تلفها على ذراعيها عند العضد ، ويتدلى طرفا الشال من كل ذراع حتى يصلا الى الأرض تقريبا •

وبفحص عدد كبير من أشكال الراقصـــات الممثلات بهذه الكيفية يتضح لنا أنه من الجائز أن ترمز (دلايات) شيلان الراقصــــات الى أجنحة ، فكأن الراقصـــات يرفرفن بأجنحتهن وقد نتكشف المعنى المسراد من اتخاذ حـركات الراقصات وحدات وحليات زخرفية على الملابس ••• ان الملابس المصورة عليها هذه الموضوعات هي في حقيقة أمرها أكفان للموتى ، ومصـــادرها الجبانات القبطية القــديمة • وبطبيعة الحال يبدو غريبا على تقاليدنا العصرية أن تمثل مناظر الرقص على كفن الميت ، وذلك لاقتران الرقص حاليا بالسرور ، ولكن هذا التقليد لا يبدو شاذا اذا رجعنـا الى المراسم الجنائزية في الأزمنة الغابرة ، ولا سيما في العصر الفرعوني • حيث كانت الراقصـــات يرقصن رقصـاتهن الجنائزية أمام نعوش الموتى في أثناء تشييعهم • وبالمقابر الفرعونية أمثلة لا حصر لها من تلك الرقصات الجنائزية القديمة ، ولذلك يبدو طبيعيا أن تصور هذه الرقصـات الجنائزية على كفن الميت اذا تعذر رسمها على جدران مقبرته لضيقها وصغرها •

---

(١) انظر شكل ٩٢ •

وبينما يمتد كفن الميت في الأزمنة الفرعونية الى بهو المقبرة وطرقاتها ، اذا به يضيق في الأزمنة القبطية فيقتصر على ثوب الميت فحسب ٠

وعلى الرغم من اقتران الرقص في العهود الاسلامية بالمسرات ومباهج الحياة ، الا أنه ظل عند الناس مقترنا في اللاشعور بالمصائب والأحزان ٠ كما كان بعض أنواعه مرتبطا بالموت في الأزمنة القديمة ٠ والدليل على هذا نستوضحه في رأى بعض الكتاب العرب في تفسير الأحلام، فهذا ابن سيرين يقول في رؤيا الرقص في المنام :

« وأما الرقص فهو هم ومصيبة مقلقة ، والرقص للمريض يدل على طول مرضه ، وقيل رقص الفقير غنى لا يدوم ، ورقص المرأة وقوعها في فضيحة ٠ وأما رقص من هو مملوك فهو يدل على أنه يضرب ، وأما رقص المسجون فدليل الخلاص من السجن وانحلاله من القيد لانحلال بدن الرقاص وخفته ، وأما رقص الصبي فانه يدل على أن الصبي يكون أصم وأخرس ، ويكون اذا أراد الشيء أشار اليه بيده ، ويكون على هيئة الرقص ، وأما رقص من يسير في البحر فانه يدل على شدة يقع فيها ، وان رقص انسان لغيره فان المرقوص عنده يصاب بمصيبة يشترك فيها مع الراقص ، ومن رأى كأنه رقص في داخل منزله وحوله أهل بيته وحدهم ليس معهم غريب فان ذلك خير للناس كلهم بالسواء » ٠

(من كتاب منتخب الكلام في تفسير الأحلام) ٠

وهذا مؤلف عربي آخر يقول في الموضوع نفسه ، وهو يكاد يطابق رأى ابن سيرين :

« الرقص في المنام مصيبة ، ومن رقص لغيره فانه يشاركه في المصيبة ، ومن رقص في منزل وحده فرح وشبع ؛ لأن الرقص لا يكون الا عن شبع وبطر ، والمريض اذا رقص كثر قلقه ، ومن جذب الى الرقص فانه نجاة من شدة وتهمة ، والرقص للطفل لا يحمد ، ويخشى عليه من الخرس ، لأن الأخرس يشير بيديه ، والطفل اذا رقص يشير بيده ، والمسجون اذا رأى أنه يرقص فانه يخرج من السجن ، والرقص على المكان المرتفع خوف • ومن رأى أنه يرقص في داخل منزل وحوله أهل بيته وحدهم وليس معهم غريب فان ذلك خير للناس كلهم ، ومن رأى أن امرأته أو ابنه أو بعض قرابته يرقص فان ذلك خير ويدل على فرح وعز كثير ، ورقص المريض يدل على طول مرضه رجلا كان أو امرأة ، ورقص المرأة يدل على فضيحة كبيرة وسماجة فعل يعرض لها غنية كانت أو فقيرة ، ورقص من يسير في البحر في سفينة يدل على شدة يقع فيها ، ورقص الفقير غنى لا يدوم ، ورقص المملوك يدل على أنه يضرب • (رقاص) وهو في المنام صاحب مصيبة اذا رقص لنفسه ، والرقص وقوع أمر يطير له صاحبه فان رقص لغيره فان المرقوص عنده يصاب بمصيبة يشركه فيها الراقص ، والرقاصة تدل على الدنيا الدنيئة والراحة للتعبان ، ورقاص القردة تدل رؤيته على مؤدب أهل الشرك وأولادهم •

(من كتاب تعطير الأنام فى تعبير المنام ، لعبد الغنى النابلسى) •

وفى أحد التوابيت الفرعونية بالمتحف المصرى لوحة تمثل ايزيس (١) مرتدية ثوبا من الريش وهى باسطة ذراعيها فكأنهما جناحان من الريش يتدلى كل منهما حتى يكاد أن يصل الى الأرض •

ويشبه الطرف المدبب لكل جناح ، الطرف المدبب لكم الثوب الشعبى فى الشرقية • كما أن هناك صلة وثيقة بين الثوب الريشى الممثل فى هذا الرسم الفرعونى ، وبقايا ثياب يرجع تاريخها الى العهد الاســـلامى فى مصر ، عليها نقشة الريش نفسها (٢) •

وتتخذ الزخارف التى نراها شائعة فى غالبية شيلان القرويات فى الريف المصرى شكل الريش فى تموجه • وتظهر أوجه التقارب جلية واضحة بين النماذج الفرعونية والاسلامية والشعبية الى حــد لا نستبعد معه اســتمرار التقاليد القديمة حتى يومنا هــذا • ولعــل فكــرة الثياب الريشية أو المجنحة مرتبطة بأسطورة أيزيس التى تتخــذ شكل طائر ، وتجول باحثة عن أشلاء أوزيريس فى مختلف أرجاء البلاد ، فهى تطير بين المشرق والمغرب لتجمع أعضاء هذا الجسد وتبعث فيها الحياة من جديد ••• فاذا مثلت

---

(١) انظر شكل ٩٣ •

(٢) انظر شكل ٩٤ •

ايزيس المجنحة فى تابوت الميت فانما مثلت لتدل على احتضانها جثمانه ، وبعث الحياة فيه من جديد .

وترمز ايزيس المجنحة وتحليقها ـ وهى فى هيئة طائر على وادى النيل ـ الى اتحاد البلاد وجمع شملها . واتخذت أسطورة ايزيس مظهرا جديدا على مر العصور حتى تسربت الى القصص الشعبى ، ولا سيما فى قصة سيف اليزن ، اذ نرى البطل يحاول جمع شمل بلاد عديدة وتوحيد كلمتها ، فمع أن منشأه اليمن فهو يعيش فى مصر ، واسم احدى زوجاته جيزة ، ثم يتزوج من الكمرونة فينضم تحت لوائه أقطابها ، ويتزوج فتاة موطنها قرب جبال القمر عند منابع النيل فينجب منها طفلا يسميه مصر . ولكن لا تلبث هذه الزوجة الأخيرة أن تهرب الى موطنها الأصلى مصطحبة معها طفلها مصر .

ويقوم البطل بعدئذ بمغامرات طويلة ، ونضال مرير ، لاسترداد زوجته وابنه ، واخضاع بلادها وقومها ... ثم لا يكاد البطل يصل الى بلاده حتى يستعين به ملك الفرس ، فيخوض غمار حروب دامية يعاونه فيها ابنه الثانى نصر .

هذا مجمل لأحداث هذه القصة الشعبية التى نجد لها نصوصا عديدة ، بعضها قديم والآخر مستحدث .

وننقل فيما يلى نصا ورد فى مخطوط قديم لهذه القصة ، وفيه ما يذكرنا بايزيس وهى محتضنة ابنها

حوريس ، وطائرة لجمع أجزاء الوادي ، وهذا ما جاء به :

« قال الراوي وهو أبو المعالي .. راوي سيرة ملك التابعة سيف اليزن قائد الجيش والعسكر الجرار ، وسائق بحر النيل من بلاد الحبشة الى بلاد الأمصار ، رحمة الله عليه وعلى والده فقط وعلى من مضى من أموات المسلمين .

أما حزبيات الملك سيف .. فالكل يفرحون ويلعبون ..

والبعض منهم يرقصون ، فأول ما رقص كانت عين الحياة بنت سابك الثلاث وانخلعت حتى أن النساء كل من رأتها قد ابتهلت فنظرتها الملكة منية النفوس وقالت لها : يا عين الحياة ما أنت الا مثل الفحل الجاموس . ولكن هكذا رقصكم التي ربيتون عليه في بلادكم عند أفراحكم .

فقالت الجيزة : اصبروا لما أقوم أنا . وقامت بنت الخميم الطالب ورقصت وانخلعت حتى أسبت عقول الناظرين .

فلما رأتها منية النفوس قالت لها : يا جيزة ما أنت الا بديعة وانما في رقصك غليظة فقعدت حياء من منية النفوس .

وقامت شامة ورقصت بين أقرانها وتعبت وبعد ما رقصت قعدت وقالت لمنية النفوس : ايش رأيتي هل تقولى مثل ما قلتي لغيري ؟ فقالت : انا ما رأيت رقصكم

الا فى بلادكم • وأما نحن فرقصنا خلاف ذلك اذا كنا فى بلاد بين أقربائنا •• فقالت لها شامة : سألتك أن تقومى ترقصى قدامنا وتفعلى مثل ما فعلنا •••

ثم انها قامت على حيلها وقد أفتنت النساء بميلهـــا واعتدالها ، وتمايلت كما يتمايل عود الياسمين بين الزهور والرياحين ، واعتدلت فأطربت الناظرين وفعلت انداب فى رقصها حتى أذهلت عقول أولى الألباب • ودامت على ذلك ساعتين تماما حتى أذهلت عقول القعود والقيام • كل ذلك يجرى وطامة جالسة بين الجلوس ••• فقالت لها يا ستى منية النفوس عمرنا لم نر مثلك ولا أحــد فى الدنيا يفعل كذلك •• فقالت لها منية النفوس : ياستى طامة انما لى رقص آخر اذا كنت لابسة ثوبى فانه من الريش مصنوع بالحكمة اذا كنت لابســـاه فانى ادور به كاللولب وأتمايل وأتقلب •

فقالت لها طامة : أنا كنت سمعتك تقولى انك ترقصى بالثوب الريش رقص أحسن من رقصك من غير ما يـكون عليكى • وثانيا نتفرج عليكى كيف تطيرى بذلك الثـوب فان هــذا شيء ما رأيته أبدا ـ نعم رأيت أمى تركب على زير وهو بها يطير هنا بعلوم الأقلام •• فقالت لها منيـــة النفوس : وكذلك هذا الثوب محتكم عليه ارصـاد وعلوم الأقلام •

التفتت طامة الى منية النفوس وقالت لها يا أختاه : أنا قصدى أتفرج عليكى وانتى لابسة الثوب الريش •

وفتحت الصندوق وأخرجت الثوب المطلسم وسلمته للملكة منية النفوس فخلعت ما كان عليها من اللبس الثقيل وتخففت • وبعد ذلك لبست الثوب الريش المطلسم وتزررت ورفرفت بأجنحتها فارتفعت ودارت حول القصر من داخل جوانبه وارتفعت الى سقف القصر مثل النسيم ورجعت ولعبت انداب واطراب حتى حيرت أولى الألباب وتعجبوا منها غاية الاعجاب وبعدها نزلت وقالت حتى أرضع ولدى وأخذت الملك مصر على ثديها وألقمته ثديها وقالت هل ترى اذا كان ولدى معى هل أقدر أن أطير ثم انها جعلت محزما على صدرها من الحرير وجعلت ولدها من داخله فصار محفوظا على صدرها ، ورفرفت حتى عليت وحامت حول القصر ثلاث مرات وحطت على شرفته •

وقالت لهم : يا سادات أما أنا فما بقيت أنزل عندكم أبدا ، وانما اذا حضر الملك سيف اليزن وسألكم على فقولوا له راحت بلادها وان كنت الى زوجتك وولدك مشتاقا فالحقهم الى جبال القمر ومنابع النيل الى جزاير واق الواق ثم انها كتمت ولدها فى المحزم كما ذكرنا ، تحت صدرها وفردت أجنحتها ورفرفت وطارت وما زالت تعلو وترتفع بتلك الفنون حتى غابت عن العيون » •

وهناك مثلان فى كتاب الف ليلة وليلة لقصة الزوجة التى تغافل زوجها وتطير بثوب من الريش الى بلاد نائية (١) •

---

(١) انظر شكل ٩٥ •

والنص الآتى فى حكاية حسن الصائغ البصرى ، يكاد يطابق ما جاء فى قصة سيف اليزن وهذا ما ورد به :

« وفتحت باب الخزانة فدخل وأخرج الصندوق وأخرج منه القميص الريش ولفه معه فى فوطة، وأتى به الى السيدة زبيدة فأخذته وقلبته وتعجبت من حسن صناعته ثم ناولته لها وقالت لها : هل هذا ثوبك الريش ؟ قالت نعم يا سيدتى .. ومدت الصبية يدها اليه وأخذته منها وهى فرحى . ثم ان الصبية تفقدته فرأته صحيحا كما كان عليها ، ولم يضع منه ريشة ففرحت به ، وقامت من جنب السيدة زبيدة ، وأخذت القميص وفتحته وأخذت أولادها فى حضنها واندرجت فيه . وصارت تطير بقدرة الله عز وجل ، فتعجبت السيدة زبيدة من ذلك وكذلك كل من حضر وصار الجميع يتعجبون من فعلها ثم ان الصبية تمايلت وتمشت ورقصت ولعبت وقد شخص لها الحاضرون وتعجبوا من فعلها . ثم قالت لهم بلسان فصيح : يا سادتى هل هذا مليح ؟ فقال لها الحاضرون : نعم يا سيدة الملاح وكل ما فعلتيه مليح . ثم قالت لهم وهذا الذى أعمله أحسن منه يا سادتى ... وفتحت أجنحتها وطارت بأولادها ، وصارت فوق القبة ووقفت على سطح القاعة ، فنظروا اليها بالأحداق ، ثم قالت لأم حسن الحزين المسكين: والله يا سيدتى يا أم حسن انك توحشينى ، فاذا جاء ولدك ، ومالت عليه أيام الفراق ، واشتهى القرب والتلاق،

وهزته أرياح المحبة والأشـــواق ، فليجئنى الى جـزائر واق الواق ، ثم طارت وأولادها ، وطلبت بلادها » •

وهذا نص آخر جاء فى حكاية السندباد البحرى

« أن السيدة شمسه لما دخلت القصر شمت رائحـة ثوبهـا الريش الذى تطير به ، وعـرفت مكانه ، وارادت أخذه •• فصبرت الى نصف الليل حتى استغرق جانشاه فى النوم، ثم قامت وتوجهت الى العمود الذى عليه القناطر ، وحفرت بجانبه ، حتى وصلت الى العمود الذى فيه الثوب ، وأزالت الرصـــاص الذى كان مسبوكا عليه ، وأخـرجت الثوب منه ، ولبسته •

وطارت من وقتها ، وجلست على أعلى القصر ، وقالت لهـم : أريد منكم أن تحضروا الى جانشـــاه حتى أودعه ، فأخبروا جانشاه بذلك ، فذهب اليها ••• فقالت له : ان كنت تحبنى كما أحبك فتعال عندى الى قلعة جوهر تكنى • ثم طارت من وقتها وساعتها ، ومضت الى أهلها » •

ويمكن أن نســـتخلص من هذه الأمثلة فى القصـــص الشعبى ، ومن الشيلان الشعبية المحلاة بزخارف على هيئة ريش ، أو الثوب الشـــعبى ذى الأكمام التى تشبه أجنحة الطائر ـ يمكننا أن نستخلص من هذا كله ، أن أسطورة المرأة التى تتخذ مظهر الطائر لتبعث الحياة، وتضمد الجروح، وتجمع شمل البلاد ، وانما هى شـعار القومية التى تملأ قلوب الناس ، وتشد عزائمهم •

فالقروية اذ تلبس ما يحاكى الريش او الأجنحـــة انما تدل على أنهـــا ستطير هى الاخرى الى منابع نيلها • وتحمي أرضها ••• وتطـير الى المشرق والمغرب لتجمــــع الكلمة ، وتوحد الصف ، وتنشر الحياة •



شكل ــ ١

العالمة او الراقصة في بداية القرن التاسع عشر وقد بدت ثيابها محتشمة كما تميزت حركاتها بالرقة والرشاقة .



شكل ــ ٢

رقصة ثنائية من النوع الذي كان شائعا من بداية القرن الماضي ومن اهم مميزاته رشاقة حركة الراقصات واحتشامهن في الملبس .



شكل ـ ٣

احدى الراقصات من أواخر القرن الماضي .
ويمكن ان نستشف من حركاتها كيف بدأ هذا
الفن في التدهور والانحلال .



شكل ـ ٤

راقصة من الغجر ترقص أمام بعض الأجانب
في أواخر القرن الماضي .
ويلاحظ من حركاتها الابتذال البعيد عن
الجانب الفني .



Fig. 11. Danseur aux foulards
(dessin de G. Marçais)

شكل ـ ٥

صورة تمثل رقصة الكوفية وقد كانت بين الرقصات التي كانت شـــائعة في العصر الفاطمي .



شكل ـ ٦

راقصات من نوع الغوازي في بداية القرن الماضي وقد دققن الوشم على اياديهن وسواعدهن .



شكل ـ ٧

راقصة ترقص في زفة المطاهر في منتصف القرن التاسع عشر تقريبا .



شكل ــ ٨

صورة من كتاب ايبرز تمثل جماعة من المداحين والزجالين في أواخر القرن الماضي ،



شكل ــ ٩
صورة تمثل جماعة من راقصات الغوازى بصحبة بعض المداحين والزجالين وهم يطوفون القرى في منتصف القرن الماضي •



شكل ــ ١٠
صورة لاحدى الراقصات شعبيات ترقص امام جمهرة من الناس في اواخر القرن الماضي بداخل معبد فرعوني قديم قائم بالاقصر



شكل ـ ١١
صورة من كتاب ايبرز فى اواخر القرن الماضى تمثل بعض الحواة ممن كانوا يؤدون العابهم بصحبة العوالم بداخل بعض الأماكن الأثرية القائمة فى الأقصر .



شكل ـ ١٢
جوقة موسيقية من النوع الذى كان يصاحب العوالم فى القرن الماضى .



شكل ــ ١٣

صورة عن كتاب ايبرز لاحدى الغجريات في أواخر القرن الماضي وترى وهي تدق على الرق .



شكل ــ ١٤

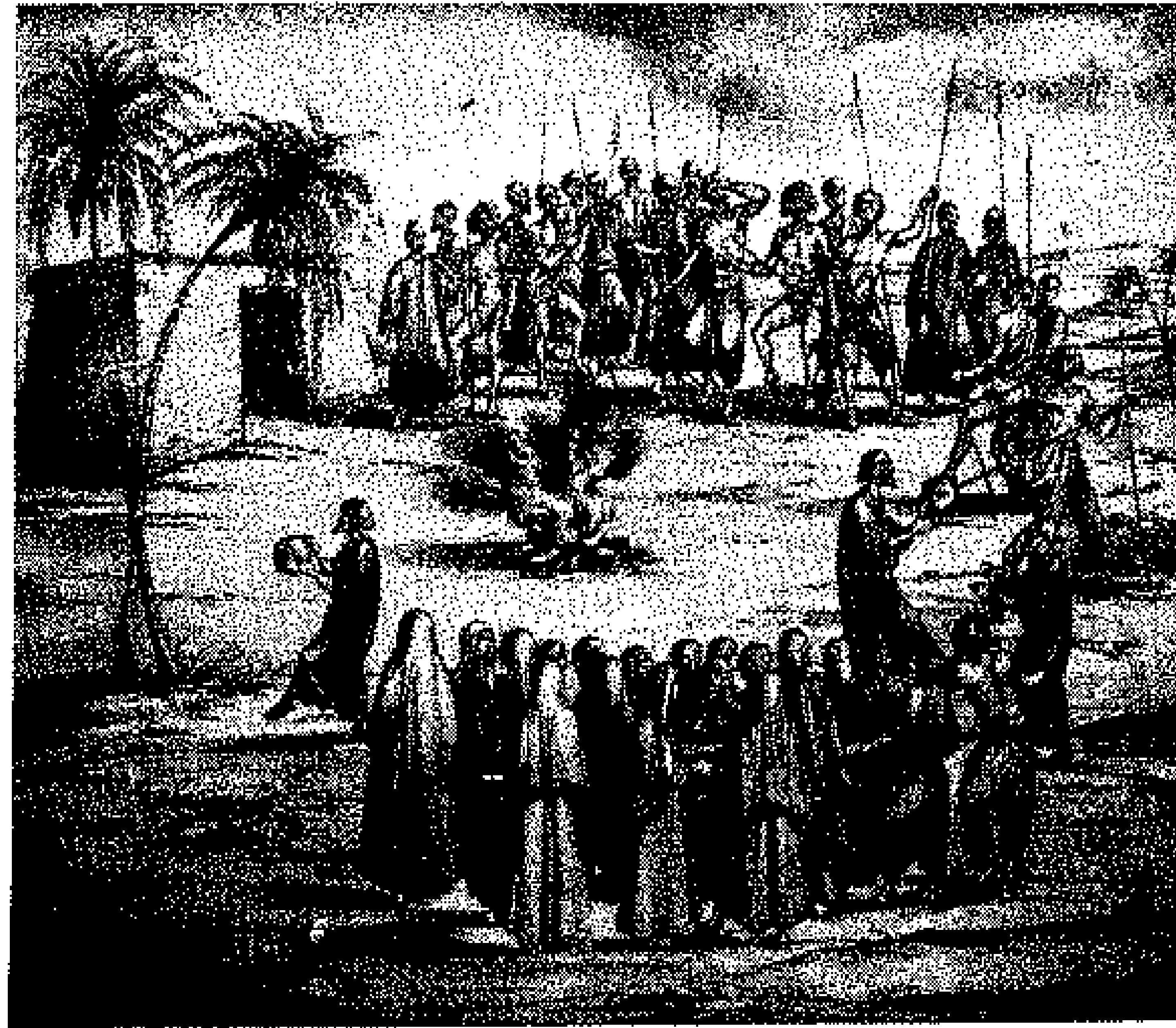
صــورة لاحدى الغجريات في أواخر القرن الســابع عشر أ بداية القرن التاسع عشر وترى وهي تدق على الدف .





شكل ـ ١٥

صورة شمسية لاحدى الراقصات الشعبيات من نوع الغوازى فى بداية القرن الحالى .



شكل - ١٦ احدى الرقصات النوبية الواردة في كتاب ريفو الصادر سنة ١٨٢٨



شكل ــ ١٧
رقصة نوبية من
بداية القرن
التاسع عشر



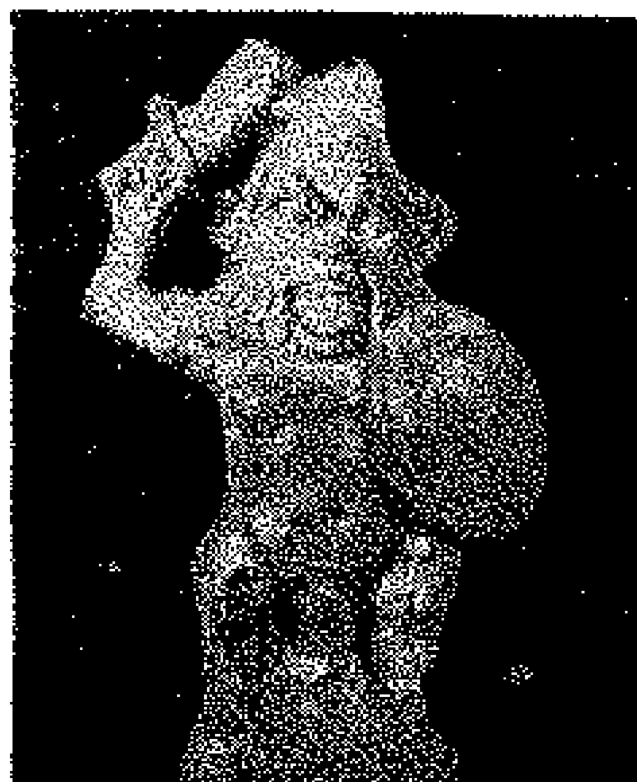
شكل ــ ١٨
قصة الرمح وقد
سورت على قماش
بطى من القرن
لتاسع الميلادى



شكل ـ ١٩ رقصة الدروع والرماح بداخل معبد فرعوني وقد كانت من بين الرقصات النوبية الدارجة في بداية القرن الماضي .



شكل ـ ٢٠
رقصة الدرع او على حـد قول بعض الأثريين رقصة المهرج وقد نسجت على قماش قبطي من القرن التاسع الميلادي وتبين هذه الصورة الخطوة الأخيرة من مجموع خطوات هذه الرقصة .



شكل ـ ٢١
تمثال المعبود الفرعونى بس وهو يؤدى رقصة الدرع ·



شكل ـ ٢٢
تمثال للمعبود الفرعونى بس وهو يؤدى رقصة الدرع



شكل ـ ٢٣

تمثال فخاري للمعبود الأول ويرى وقد حمل درعه بيده اليسرى وسيفه باليمنى .



شكل ـ ٢٤

تمثال من الفخار للمعبود الفرعوني «بس» يرجع تاريخه الى العهد اليوناني الروماني (القرن الأول الميلادي) ويرى الراقص بس وقد حمل درعه وشهر سيفه .



شكل ــ ٢٥
رقصة الدرع أمام زفة العروس
كما كانت شـــائعة في القرن
التاسع عشر .



شكل ــ ٢٦
فة العروس في أواخر القرن الثامن عشر ويتقدمها جماعة من الراقصين من أهل
النوبة . (من كتاب وصف مصر)



شكل - ٢٧
رقصة البهلوان
امـام زفة العروس
كما وردت فى كتاب
ايبرز .



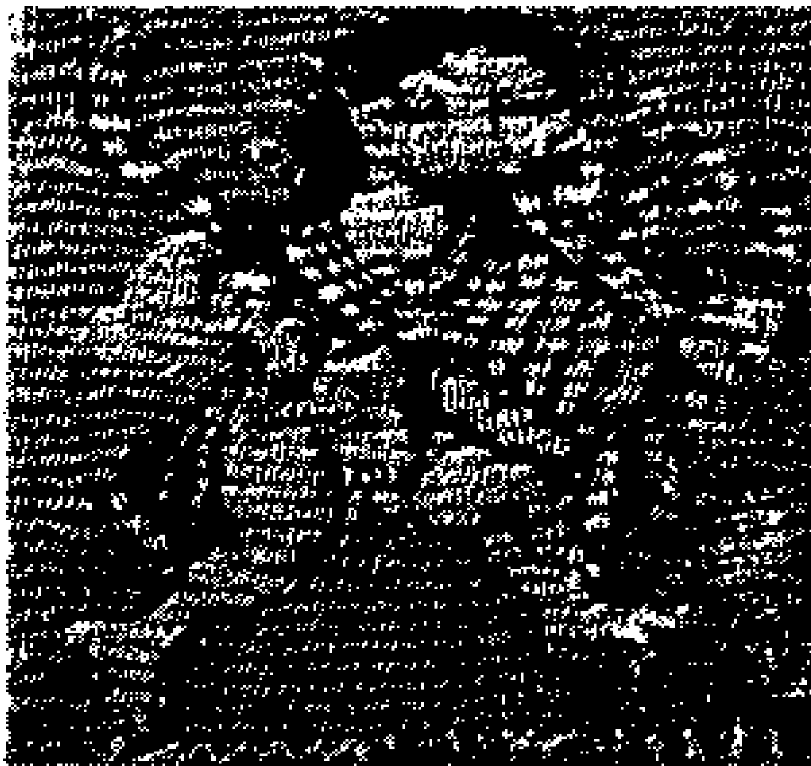
شكل - ٢٨
صورة بريشـــــة الفنانة فتحية ذهنى وقد صورت رقصة الزار السودانى











شكل ـ ٥٠
الخطوة التاسعة عشرة
من خطوات رقصة
الدرع



شكل ـ ٥١ الحلقة الأخيرة من رقصة الدرع .



شكل ـ ٥٢
صورة لرقصة المقلاع
نقلا عن كتاب ريفو



شكل ـ ٥٣



شكل ـ ٥٤

شكل ـ ٥٦





شكل ـ ٥٥



الأشكال من ٥٧ ـ ٦٩



شكل ــ ٧٠
الحركة العاشرة من رقصة النحلة .



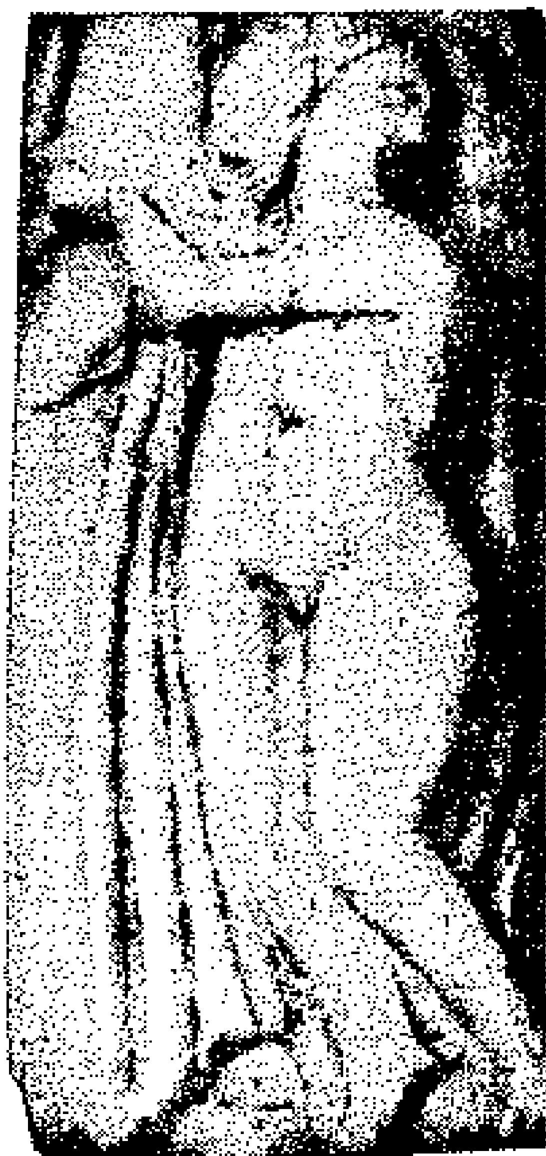
شكل ــ ٧١

مشهد من رقصة الفوط ٠



شكل ــ ٧٢

راقصة وثقت على خصرها رباطا « فوطة » تتسدل الى أسفل مع اتساعها تدريجيا ٠



شكل ـ ٧٣



شكل ـ ٧٤



شكل ـ ٧٥



شكل ـ ٧٦



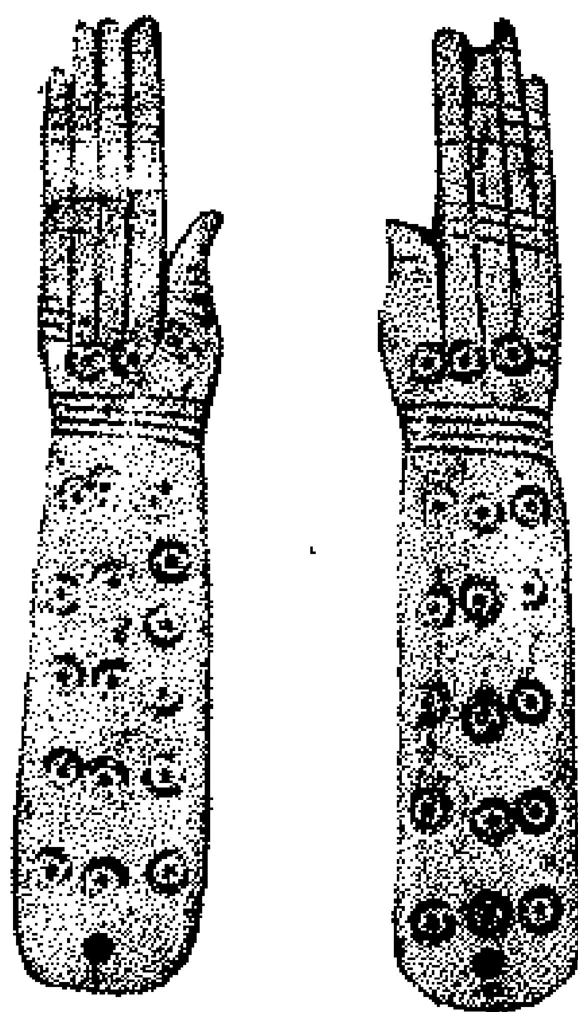
شكل ـ ٧٧

شكل آخر لراقصتين ممسكتين بالآلات المصفقة .



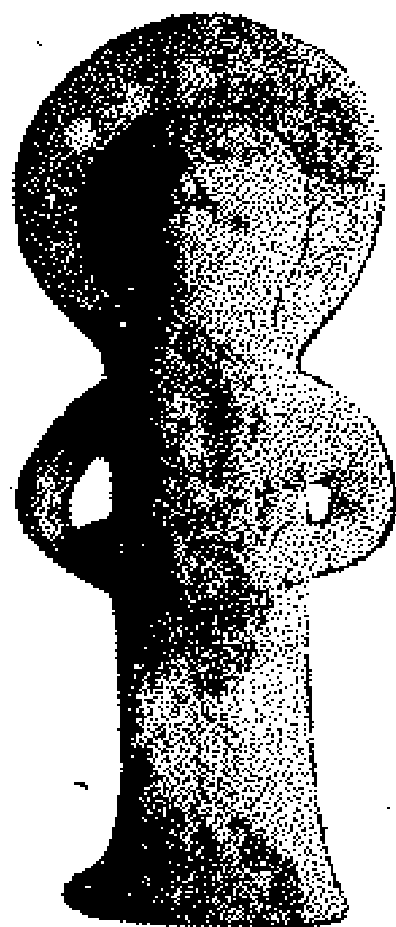
شكل ـ ٧٨

شكل آخر لراقصة تمسك با!



شكل ــ ٧٩

الأيدى المصفقة الفرعونية وقد صنعت من العاج .

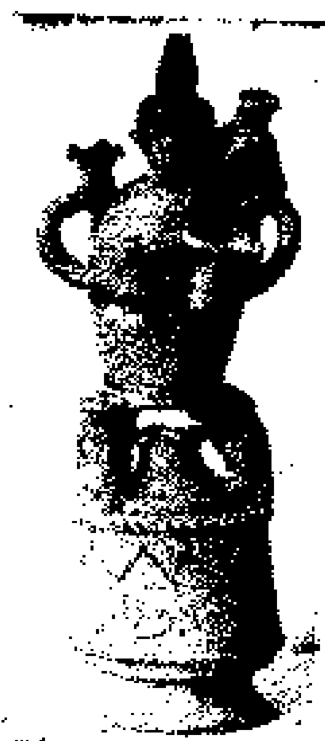


شكل - ٨٠



شكل ـ ٨١

رقصة القلة التي كانت شائعة حتى القرن الماضي .







شكل ـ ٨٢

عروسة فخارية نلحظ فيها أثرا لراقصة تضع فوق رأسها دبارة

شكل ـ ٨٣

عروسة فخارية نلحظ فيها أثرا لرقصة السقاء .



شكل ـ ٨٤
بهلوانان يرقصـان
بالطراطير .



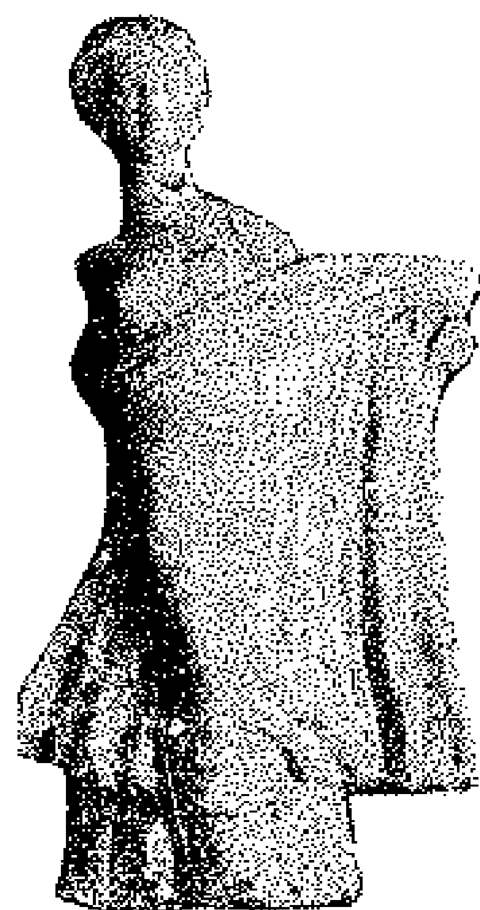
شكل ـ ٨٥
رأس لتمثال من سقفات الفسطاط .



شكل ـ ٨٦
صورة لاحدى الراقصات البدويات من الصحراء الكبرى •



ـ ٨٧
ـة ترقص بداخل قصر
•



شكل — ٨٩



شكل — ٨٨

راقص سكندرى يرقص رقصة الخناجر .



شکل ــ ۹۰



شکل ــ ۹۱

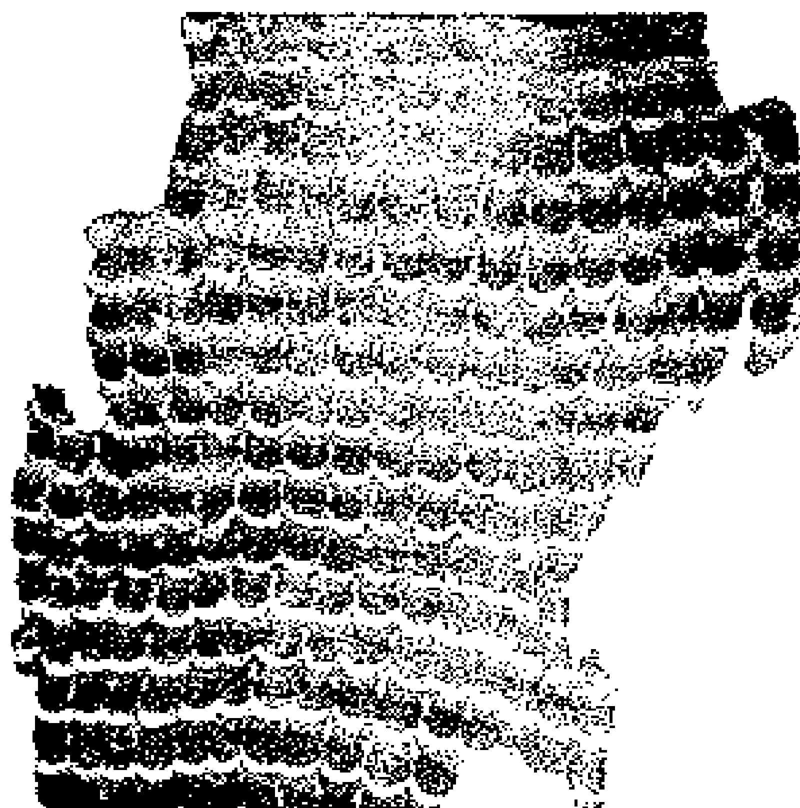


شكل ـ ٩٣

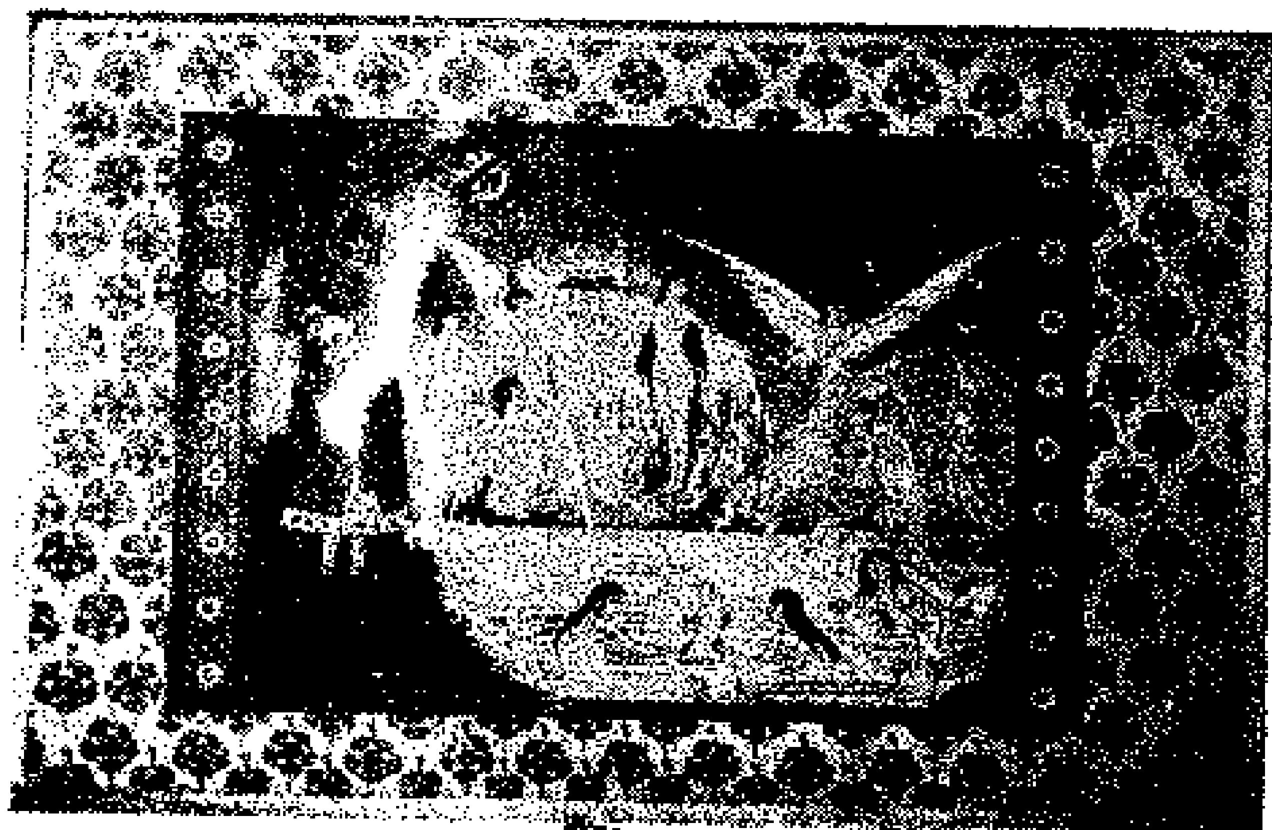


شكل ـ ٩٢

شكل ـ ٩٤



شكل ـ ٩٥



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٢/٤٩١٨

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المركز الرئيسي : كورنيش النيل – بولاق

تليفون : ٧٦٠٠٠٠/٧٦٠٠٨٨ تلغرافيا : بابشرو

الإدارة العامة للتوزيع : ١٧ شارع قصر النيل – القاهرة – ج.م.ع

تليفون : ٤٠٠٨٩/ ٤٧٤٣٣٦

مكتبات الهيئة للتوزيع في ج.م.ع

القاهرة

٣٦ شارع شريف	ت : ٤٠٠٩٢	١٩ شارع ٢٦ يوليو	ت : ٥٥٠٢٢
٥ ميدان عرابي	ت : ٤٦٧٨٣	٢٣ شارع الجمهورية	ت : ٩١٤٢٢٣
١٣ شارع المبتديان	ت : ٣١١٨٧	الباب الأخضر بالحسين	ت : ٩١٣٤١٧

الإسكندرية : ٤٩ شارع سعد زغلول ٣٢٩٢٥ الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت: ٨٩٨٣١١

دمنهور : شارع عبد السلام الشاذلي ٢٦٠٥ المنيا : شارع ابن خصيب ت: ٤٤٥٤

طنطا : ميدان الساعة ٣٠٩٤ أسيوط : شارع الجمهورية ت: ٢٠٣٢٢

المحلة الكبرى : ميدان المحطة ٤٢٧٧ أسوان : السوق السياحي ت: ٢٩٣٠

المنصورة : أول شارع الثورة ٣٨٦٤

مراكز التوزيع خارج ج.م.ع

لبنان : الشركة العربية للتوزيع – بيروت – شارع سوريا بناية أبناء صمدي وصالحة

العراق : الشركة العربية للتوزيع – بغداد – ميدان التحرير – عمارة فاطمة

توكيلات وعملاء الهيئة خارج ج.م.ع

الكويت : وكالة المطبوعات ١٧ شارع فهد السالم بالكويت

الأردن : مكتبة المحتسب – عمان

ليبيا : محمود عارف الشريهدي – طرابلس

اندونيسيا : عبد الله محمد العيدروس – جاكرتا

تونس : الشركة التونسية للتوزيع ٥ شارع قرطاج – تونس

الجزائر : ٩٢ شارع ديدوش مراد بالجزائر العاصمة

المغرب : المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ٤٢ – ٤٤ الشارع الملكي – الأحباس – الدار البيضاء

هولندا : مكتبة بريل – ليدن

المكتبة الثقافية

جامعة حرة

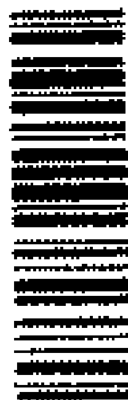
- خلاصة الفكر القومي والإنساني
- تجعل المعرفة متعة تعمق الشعور بالحياة.. وسلاحا يساعد على الانتصار في معركة الحياة

يصدر قريبا :

الحرب والمجتمع القديم

دراسات في أسباب الحروب ونتائجها

الثمن ٥ قروش





مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب